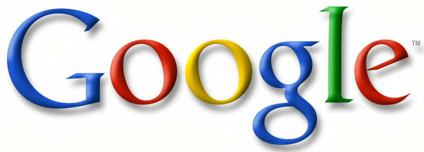


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

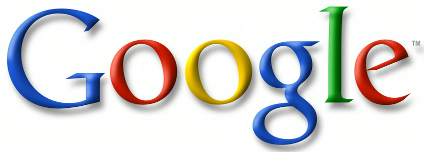
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 447781 DUPL

MVSEE FOL

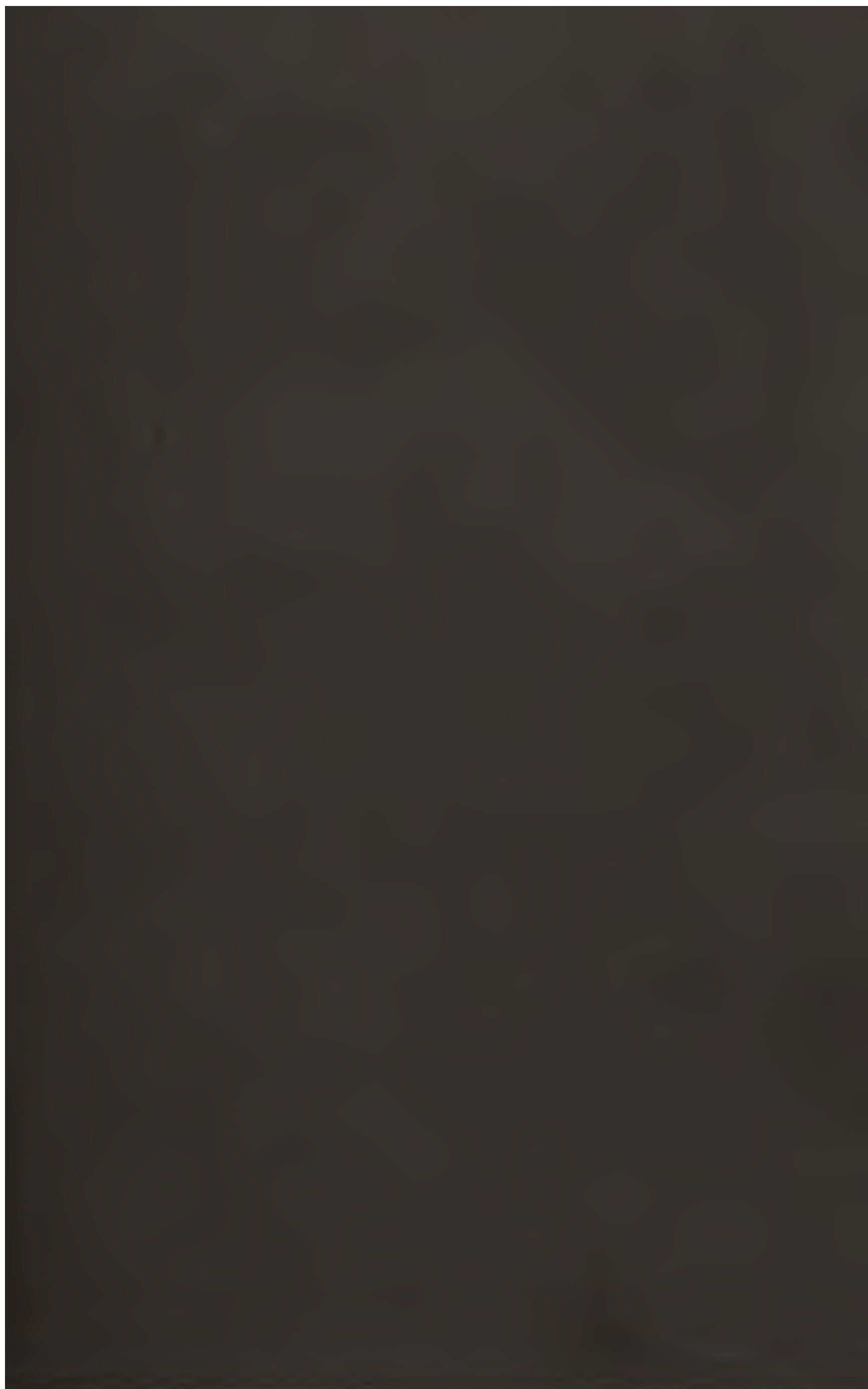
CATALOGVE DESCRIPTIF



IV

MOBILIER


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE




1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



GENÈVE. — IMPRIMERIE RAMBOZ ET SCHUCHARDT

CATALOGUE

DU

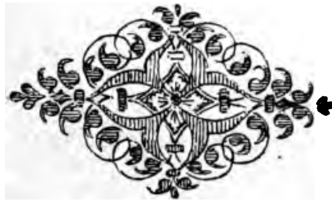
MUSÉE FOL

Quatrième et dernière Partie.

MOBILIER

PAR

W. FOL



GENÈVE
H. GEORG | CHERBULIEZ
PARIS
SANDOZ ET FISCHBACHER, RUE DE SEINE, 33
1879

choses usuelles de la vie, il leur confère une grâce, en dehors de leur essence propre, les rendant agréables à la vue autant que le comporte l'usage auquel ils sont destinés.

L'Orient, cette contrée où l'immobilité, je dirai presque l'éternité des coutumes et des usages tient du prodige, l'Orient conserva depuis les temps les plus anciens, son amour pour la décoration artistique des objets d'un usage quotidien; c'est là que nous trouvons la source de cette ornementation si riche qui distingue en particulier tous les peuples musulmans. La Perse, les Indes, la Chine et le Japon nous présentent les idées les plus originales et empreintes chacune d'un cachet propre et caractéristique.

Pour l'Europe, théâtre de bouleversements continus se succédant à intervalles inégaux, depuis les temps où commence l'histoire, la paix ne suffit pas à faire fleurir les arts, dont la tradition se trouva brisée à plusieurs reprises, entraînant après elle les types que l'art avait inspirés à l'industrie. La Grèce cependant connaissait le secret des belles formes et des belles décorations appropriées aux choses les plus communes, et savait les appliquer avec un tact exquis; mais ce goût éclairé dégénéra rapidement entre les mains des conquérants romains, disparut lors de l'invasion des Barbares, pour se réveiller au moyen âge au contact de l'Orient, et vivre d'une vie propre à l'époque de la Renaissance, à laquelle il ne survécut que bien peu de temps.

C'est à réveiller et à ressusciter ces belles formes et ces belles décorations, et cela dans la mesure du possible, que nous devons concentrer nos efforts; les uns en recueillant les épaves des temps passés, les autres en les étudiant, en en faisant ressortir les beautés, l'entente de la forme et l'heureuse disposition de leur décoration. C'est une étude éclairée et consciencieuse, qui, éloignant les industries de l'imitation servile, amènera les fabricants à produire de préférence des objets rentrant dans les règles du beau, plutôt que ceux qui présentent de la laideur.

Mais cela ne suffit point encore. Il faut habituer le consommateur à distinguer le beau du laid; c'est là le plus rude des labeurs, et ce n'est guère que par l'étude du dessin, répandu au même degré que celle de l'écriture, que peut-être on pourra atteindre le but proposé.

Puisse ce volume, que je place sous tes auspices, contribuer quelque peu à ce double résultat. Puisses-tu en approuver le plan, la méthode et les quelques observations ou les développements que j'y ai introduits pour atténuer l'aridité qu'un catalogue présente forcément, loin des objets qu'il est destiné à illustrer. C'est dans cet espoir que je l'ai écrit; accepte-le comme un gage de notre vieille amitié, au nom de laquelle je me dis ton ami sincère et dévoué.

WALTHER FOL.

Spoleto, 25 septembre 1878.

PRÉFACE

Le mobilier étudié d'après des données authentiques, d'après des objets d'un âge bien déterminé, forme la base de ce qu'on appelle de nos jours l'art industriel ou l'art appliqué à l'industrie.

Les beautés de forme et de couleur qui sont le propre de chaque époque ou de chaque style déterminé méritent d'être prises en sérieuse considération par quiconque veut chercher à relever le goût public.

Pour obtenir ce résultat, cependant, il ne suffit pas de former des collections, de les illustrer par des études consciencieuses, de les classer avec méthode; il faut encore que le public, fabricants comme particuliers ou amateurs, les connaissent, les apprécient, en comprennent la portée et l'utilité. Atteindre ce but serait la récompense la plus élevée à laquelle j'oserais prétendre, tant par les collections qui sont exposées dans ce musée que par les catalogues qui, prenant l'art à son berceau, en suivent la marche à travers les âges et en expliquent les transformations successives jusqu'à l'époque contemporaine.

Mais pour aimer l'art, même dans ses ramifications les plus infinies, il faut le comprendre, et pour le comprendre il faut y avoir été initié dès l'enfance. C'est donc sur l'initiation des enfants que les efforts doivent porter; il faut, pour produire dans les arts des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture, d'architecture ou plus simplement des meubles, des ustensiles, des bijoux ou des étoffes où l'ornementation et la couleur soient conformes aux règles du bon goût, il faut que le peuple soit artiste.

Or dans notre pays, où le bon goût est loin d'être inné, où il s'acquiert plutôt par exception que d'une manière naturelle, il est nécessaire, si l'on veut populariser le goût, de mettre l'enfant en contact constant avec des œuvres d'art, tant par la forme des objets dont il se sert dans l'école que par l'exposition contre les murs de gravures reproduisant les œuvres des maîtres les plus respectés, choisies chaque fois à la portée des âges divers.

Genève est une ville où l'instruction est répandue à profusion, où l'enseignement industriel marche de front avec les études classiques, mais ceux-là surtout qui suivent des carrières plus libérales sont dénués de toute instruction artistique quelconque. Si donc le gouvernement, comme les autorités municipales, veulent sérieusement relever les industries artistiques, il faut que tout enfant, quelle que soit la carrière qu'il doive suivre par la suite, soit initié à l'art et au bon goût, tout comme à tout

enfant on apprend à lire et à écrire; c'est de cette manière seulement que l'on pourra arriver à former un peuple artiste, sachant par intuition distinguer le beau du laid, le vrai du faux.

Nous voudrions, en un mot, que l'étude du dessin, appuyée sur des modèles épurés et beaux sans contredit, fut déclarée obligatoire au même titre que l'instruction élémentaire.

Les nombreuses gravures qui ornent ce volume, et dont le tirage a été l'objet de tous les soins de nos imprimeurs MM. Ramboz et Schuchardt, de Genève, ont été exécutées, soit à Berne par MM. Buri et Jecker xylographes, soit à Paris par M. Lefman dont le procédé se prête si bien à la reproduction des dentelles. Les dessins ont été faits par MM. U. Burillon et John Richard. Les visiteurs vérifieront facilement l'exactitude scrupuleuse de mes dessinateurs. Les chromolithographies reliées à la fin de ce volume sont sorties des ateliers de M. Catufi de Rome et reproduisent merveilleusement, exécutées sous l'habile direction de M. Annibale Costa, les superbes aquarelles de M. J. Richard.

Arrivé à la fin du travail que j'ai entrepris en 1873, par la publication successive des quatre volumes de mon catalogue descriptif, et jetant en arrière un regard sur le

ERRATA

Pages.					
92,	nº 4043,	*au lieu de :*	XVme siècle,	*lisez :*	XVIme siècle.
127,	nº 4063,	»	destinées,	»	était destiné.
163,	nº 4080,	»	graphites,	»	graphiques.
164,	»	»	»	»	»
170,	nº 4084,	»	XIIme siècle,	»	XVIIme siècle.
278,	nº 4119,	»	Reinand,	»	Reynaud.

293, lignes 12 et 13, nº 4128, *supprimez :* pour faire ces battues.

325, *au lieu de :* 3º ornementation par animaux assortis, *lisez :* ornementation par animaux affrontés.

328, nº 4154, *ajoutez :* donné par M. Lorenzo Valles.

339, nº 4189, 3me ligne, *au lieu de :* laine, *lisez :* soie.

348, nº 4223, *supprimez :* du.

MOBILIER

INTRODUCTION

On entend par *Mobilier* tout ce qui est *mobile* dans l'habitation de l'homme ; ce terme comprend en conséquence outre les meubles proprement dits, les étoffes, tentures, habillements, ustensiles, décorations, livres, cristaux, dentelles, broderies, armes, etc., etc.

De tout temps l'homme a possédé certains objets d'un usage commun, le sauvage sous la tente, l'habitant de nos villages lacustres préhistoriques, les populations correspondantes à l'âge de la pierre, à celui du bronze, du cuivre et du fer ont chacune leur *mobilier spécial*, duquel on peut se faire une idée en visitant les collections du musée d'Archéologie si bien ordonnées au point de vue ethnographique par son conservateur M. le Dr H. Gosse.

Mais à mesure que la civilisation se développe ; à mesure que les grottes sont remplacées par des huttes, les huttes par des chaumières, ces dernières par des maisons, lorsqu'enfin des États fortement constitués se donnent des rois et que l'idolâtrie devient religion sous le gouvernement de castes sacerdotales instruites et respectées, les maisons

elles-mêmes sont remplacées par des palais, les autels en plein air par des temples, palais et temples rivalisent de somptuosité, et le mobilier, de simple et usuel, devient riche et élégant.

Suivre la transformation des objets les plus simples, étudier leurs formes suivant les degrés de civilisation, donnerait une histoire philosophique de l'entendement humain se ramifiant jusque dans les moindres branches de son activité. Ce travail a été entrepris pour quelques points spéciaux et quelques époques déterminées, mais reste à faire comme ensemble général.

Nous ne saurions l'entreprendre ici, d'autant plus qu'il nous manque dans nos collections de nombreux échelons, tels que les objets des civilisations toutes primitives, ainsi que ceux qui correspondent à l'espace écoulé entre l'époque de Constantin et celle de la renaissance.

La ville de Genève posséderait néanmoins dans ses collections les éléments les plus indispensables à une pareille étude, nous avons déjà cité le musée archéologique, citons encore le cabinet des médailles et les manuscrits de la bibliothèque publique.

Les nombreuses guerres qui, dans l'antiquité historique, ont amené la ruine successive des empires ont moins le caractère de conquêtes que celui d'extermination et de destruction, rien d'étonnant à ce que des objets fragiles ou délicats aient disparu dans ces désastres, aient été détruits sans retour ; aussi sommes-nous réduit, pour beaucoup de de ces peuples, à nous faire une idée du mobilier correspondant, par les sculptures ou les peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, ou bien encore par les rares passages qui dans les auteurs anciens ont trait à ces civilisations.

A mesure que nous nous rapprochons de l'antiquité clas-

sique, ces documents se multiplient, et certaines contrées au climat privilégié ont laissé parvenir jusqu'à nous des étoffes et des meubles qui ont résisté à plusieurs milliers d'années, mais ces faibles épaves sont bien peu de chose en rapport avec les magnificences dont parlent les écrivains. L'empire romain lui-même, le Bas-Empire, l'empire d'Orient, les Gaules, la Germanie, l'Italie et l'Espagne nous fournissent successivement des données de plus en plus nombreuses à mesure que nous approchons de la renaissance, époque à laquelle, tout ce qui a survécu des procédés en usage dans les temps passés revit d'une nouvelle vie sous l'influence de la civilisation renaissante elle-même, dans les républiques italiques et teutoniques, et sous le régime de princes éclairés comme, par exemple, les ducs de Médicis, d'Este, d'Urbino et de Bourgogne.

L'empire d'Orient avait conservé, jusqu'à l'époque des Iconoclastes, nombre de secrets qui passèrent à Rome avec les moines et les artistes qui les possédaient, attirés qu'ils y étaient par la protection des papes. La broderie, le tissage des étoffes de soie brochées d'or et d'argent s'y étaient conservées jusqu'à l'époque des Croisades, époque à laquelle Venise en hérita, comme elle hérita également de l'art de l'émaillerie et de celui de la verrerie. Lors de la conquête de Constantinople par les Turcs, les derniers artistes grecs trouvèrent encore un refuge en Italie et s'établirent en grand nombre à Venise.

La sculpture sur bois, qui remonte elle-même à la plus haute antiquité, s'était développée au moyen âge dans les Gaules et en Allemagne; elle atteignit dans les Flandres un degré de finesse et de perfection qui n'a point été dépassé.

Les Maures enfin, pendant leur domination séculaire en Espagne et en Sicile, développèrent un style d'ornementa-

tion qui subsista pendant longtemps dans les tissus brochés en usage en Occident. Les Normands à l'époque de leur conquête trouvèrent en Sicile de nombreux tisserands possédant tous les secrets du tissage et du brochage des étoffes précieuses dans lesquelles la soie jouait le rôle principal.

Lorsqu'enfin la découverte de l'imprimerie répandit à nouveau le culte des classiques et que les monuments de l'antiquité furent étudiés et goûtés, après un abandon de près de mille ans, toutes ces connaissances multiples trouvèrent leur application dans l'art industriel; les besoins s'étant accrus au fur et à mesure de la civilisation, le mobilier prend dans toutes les branches les plus diverses, une importance première, importance qui n'a fait que s'accroître jusqu'à l'époque de la première révolution française, où une idée de fausse liberté et de fausse égalité fit disparaître en un instant les produits du labeur de bien des générations.

Ce ne fut que vers le commencement de notre siècle que l'on comprit l'importance de collections renfermant les débris des âges passés, et cela non pas au point de vue de la reproduction servile mais à celui de l'étude, et par l'étude au perfectionnement du goût dans chaque branche spéciale des arts industriels.

Les collections les plus importantes en ce genre se trouvent à Paris au musée de Cluny fondé par M. du Sommerard, et à Londres au musée de Kensington. Si les quelques objets que renferment nos collections ne fournissent aucun point de comparaison comme valeur avec les collections précitées, nous espérons néanmoins que les spécimens qu'elles renferment pourront être de quelque utilité pour l'industrie. On verra que presque toutes les

branches du mobilier y seront représentées et pourraient être successivement augmentées ou complétées par des acquisitions dirigées avec discernement, dans la mesure du possible.

L'immense variété des objets qui rentrent dans la dénomination de *mobilier* nécessite, pour l'étude et la description que nous allons en entreprendre, un ordre préconçu sans lequel nous n'aurions au plus qu'une nomenclature et non pas un catalogue raisonné.

La table des matières en tête de ce volume donne au complet l'ordre et les subdivisions que nous avons adoptés.

CHAPITRE I

MEUBLES

La fabrication des meubles exigeait dès le XIIIme siècle un certain nombre d'ouvriers divisés en corps de métiers ayant par suite de réglementation et d'ordonnances chacun sa sphère d'action et ne pouvant empiéter que difficilement les uns sur les autres.

Ces corps de métiers comprenaient :

les huchiers,
les écriniers,
les imagiers,
les serruriers.

LES HUCHIERS

Les premiers tiraient leur nom des *huches* ou grands coffres destinés à recevoir et à conserver les effets d'habillement et la lingerie des seigneurs et des bourgeois, ils correspondaient à nos menuisiers et les outils qu'ils employaient étaient les mêmes que ceux de ces derniers.

On apportait un grand soin au choix du bois qui devait entrer dans la fabrication des meubles, boiseries et fenêtres, ces bois étaient débités dans les mesures les plus usuelles, ou sciés en planches, puis appendus dans les grandes cheminées d'alors pour être séchés, et par la fumée débarrassés de la sève qui les fait se retirer une fois mis en œuvre. Les bois le plus en usage étaient le chêne et le noyer.

Le *huchier* devait être expert en son métier, il n'employait que des bois de fil assemblés le plus souvent à double tenon et mortaises et chevillés de bois ou de fer. Les collages n'étaient employés que pour les panneaux, les applications de marqueterie, de peaux ou de toile peinte ; quant aux moulures et à la sculpture, elles étaient taillées en plein bois et non pas appliquées.

Tout huchier devait être quelque peu *imagier* et savoir disposer moulures et ornements pour servir, autant à décorer les meubles qui sortaient de son atelier, qu'à renforcer les portions qui eussent été affaiblies par les tenons et les mortaises.

LES ÉCRINIERS

Ces ouvriers employaient le bois, l'ivoire, l'os, travaillaient en marqueterie de métal et de bois étrangers, ou encore gaufraient le cuir de veau, de vache, de cheval, d'âne et de chien, leur nom venait de leur spécialité, c'est-à-dire de faire des coffrets ou *escrints.* Ces coffrets, dont les charnières étaient souvent dorées ou argentées, les clous à tête d'argent en forme de bouton ou d'étoiles, se doublaient de velours et de soie.

Les peaux, préparées d ans l'eau avec de l'écorce de chêne

étaient raclées, puis séchées, puis bouillies pendant 10 heures dans une eau contenant de la colle faite de peau de lapin et enfin appliquées dans des moules de tilleul ou de hêtre saupoudrés de sable fin, les bords amincis du cuir et appliqués l'un sur l'autre se collaient sans laisser de trace visible de soudure; cette première peau de veau était ordinairement recouverte d'une seconde peau d'âne, préparée comme la précédente et trempée en outre dans un bain d'huile de lin et de gomme arabique, puis, après son application, vernie du même mélange et enfin le coffre, l'étui ou l'écrin recevait à l'aide d'un fer chaud le travail de gravure ou bien l'application de dorure qui en formait la décoration.

On devait avoir soin que les fers fussent toujours à la même température, celle d'un fer à repasser, et l'*imagier* devait avoir la main très-sûre pour dessiner ses arabesques à main levée vu qu'aucune correction ne pouvait se faire.

L'écrin une fois décoré se séchait dans un four à une température plutôt douce et en sortait ayant la consistance du bois le plus dur avec une légèreté bien plus grande et une ténacité incomparable.

LES IMAGIERS

L'imagier faisait faire ses châssis, ses panneaux, ses colonnettes par le huchier; les panneaux étaient assemblés par petites pièces embrévées, collées et jointes au moyen de grandes barres à queue. On recouvrait ces panneaux de colle de peau, de feuilles de peau d'âne, puis enfin d'autres couches de colle de peau mélangée de plâtre fin. Lorsqu'il s'agissait de décorer des coffrets, on appliquait sur le bois plusieurs couches minces de cette préparation, on dorait le

tout et brunissait la dorure, puis au moyen d'une pointe, on dessinait les contours de la décoration à appliquer. L'imagier estampillait dans des moules *ad hoc* au moyen d'un mélange épais de colle de peau et de plâtre fin les ornements et les personnages et les appliquait sur les parois, les moulures et le couvercle du coffret.

Souvent ces dessins étaient dorés ou peints de couleurs vives. L'imagier incrustait également de la sorte des feuilles de verre, de nacre, etc., ou encore décorait les écrins avec des verres où la peinture était appliquée à l'envers et la dorure à l'endroit, portant ombre sur le fond coloré en dessous. Pour décorer des lambris l'imagier remplaçait les peaux d'âne par de la toile fine collée en son lieu et place.

LES SERRURIERS

Le serrurier faisait les landiers (voir au musée archéologique de Genève) des grilles, des pentures de portes, des coffrets, des étuis de serrures, des clefs ornées, etc.

Le serrurier employait fréquemment les étampes où il refoulait la tôle pour décorer ses coffrets et ses serrures. Le fer le plus recherché pour ce travail était la vieille ferraille. Le serrurier prenait la précaution de ne pas faire reposer les têtes de clous sur la tôle *à cru*, et pour cela il soudait quelque ornement en fer forgé à l'endroit des rivets; puis il avait soin de masquer l'entrée des serrures par quelque autre ornement estampé représentant une fleur, un animal, un moine, qui, mus par un ressort, se déplaçaient d'eux-mêmes pour permettre l'introduction de la clef. Le burin et le poinçon jouaient un grand rôle dans l'ornementation, les anneaux, les goupilles, les tenons et les verroux eux-mêmes se termi-

naient en tête d'animaux, pour lesquels chaque fois l'artisan choisissait celui qui convenait le mieux au rôle à remplir.

4005. Armoire en bois de chêne et marqueterie d'ébène, travail flamand; provenant de la vente du graveur Calamata à Rome.

Les armoires (*amaires, almaires*), dont l'usage se rencontre dès les premiers temps de l'Église, servaient à renfermer les livres et objets sacrés; les vantaux étaient originairement couverts de peintures qui, à partir du XIVme siècle, sont remplacées par de la sculpture et aux XVme et XVIme siècles par de la marqueterie, comme le montre la figure ci-contre.

Ces armoires depuis ont servi de bas-corps à des étagères à jour garnies le plus souvent d'un fond uni et entourées de pilastres portant un couronnement. Ces étagères sont souvent remplacées au XVIIme siècle par un second corps d'armoire en retrait sur le premier et dont le couronnement est formé par un fronton brisé.

H. 104. La. 64. Lo. 150.

4006. Huche ou bahut. Grand coffre monté sur quatre pieds avec dessus formant couvercle. Sa destination a été pendant tout le moyen âge et l'époque de la renaissance de renfermer la lingerie, les vêtements précieux, les parements sacrés. Ces coffres figuraient aux noces des gentilshommes et contenaient le trousseau de la mariée; ils étaient souvent ornés des armes sculptées des familles respectives.

La face de celui-ci est décorée d'un écusson aux armes des Farnèse et Pamphili, soutenu par deux génies dont le corps terminé en ornement de feuilles d'acanthe forme rosace. Aux angles sont des cariatides.

La paroi de devant de ces huches était quelquefois à char-



N° 4005

nières fixées sur le fond et elle se rabattait, laissant l'intérieur à découvert. La huche servait alors à renfermer des coffres plus petits destinés à contenir les hardes, les bijoux, les armes, etc., que l'on portait avec soi en voyage.

H. 74. La. 72. Lo. 166.

4007. Huche à corps carré sculpté et découpé, posant sur quatre pattes de lion. On voit que le relief était originairement doré. (Voir la gravure page 15.)

Travail du XVIme siècle. Italien. H. 68. La. 76. Lo. 178.

4008. Huche de bois de noyer, en forme d'urne, portée par quatre pattes de lion; au centre un médaillon entouré d'une couronne de feuilles de chêne. Ce médaillon central est flanqué d'oves ayant toute la hauteur du coffre, aux angles ils sont embrassés par des feuilles d'acanthe de peu de relief, et le couronnement est formé par une moulure rentrante en doucine décorée de palmettes sculptées en petit relief. (Voir la gravure page 17.)

H. 59. La. 51. Lo. 165.

4009. Huche, style italien du XVIIme siècle. L'intérieur est divisé en deux compartiments dont l'un, plus petit, ferme à clef et était destiné à contenir des objets plus précieux. La face est décorée au centre d'un écusson aux armes. Le couvercle est plat comme pour les deux numéros précédents. Les charnières et la serrure sont dissimulées. (Voir la gravure page 19.)

H. 59. La. 51. Lo. 159.

4010. Porte d'armoire ou dossier de forme. Sculpture en bas-relief sur bois de noyer, XVIme siècle italien.

Le mot forme (*fourme*) s'emploie quelquefois comme *chaire* (siége), mais plus généralement comme banc divisé en stalles avec appui, dossier et dais. On donnait aussi le nom de *fourmes* aux stalles des églises.

Ce panneau ne portait pas de traces de charnières, c'est ce qui nous fait incliner à y voir un dossier de *forme* comme il s'en rencontre fréquemment dans les églises d'Italie.

Les dessins qui servaient de modèles aux imagiers chargés de ces décorations étaient souvent fournis par des artistes en renom, et l'histoire de l'art nous en a conservé les noms. L'exécution ne répondait pas toujours à la conception de l'artiste et le panneau qui nous occupe, quoique possédant un grand air décoratif, montre des défauts choquants dans la maigreur et la raideur des bras, par exemple.

La déesse **Roma** est figurée assise sous un portique et appuyée au figuier ruminal; elle a le casque en tête, d'une main elle soutient la victoire ailée et de l'autre elle s'appuie sur la poignée de son glaive; au loin on voit les monuments du Forum et à ses pieds des armes et les boucliers sacrés, enfin au bas on lit l'inscription ROMA. (Voir la gravure page 21.)

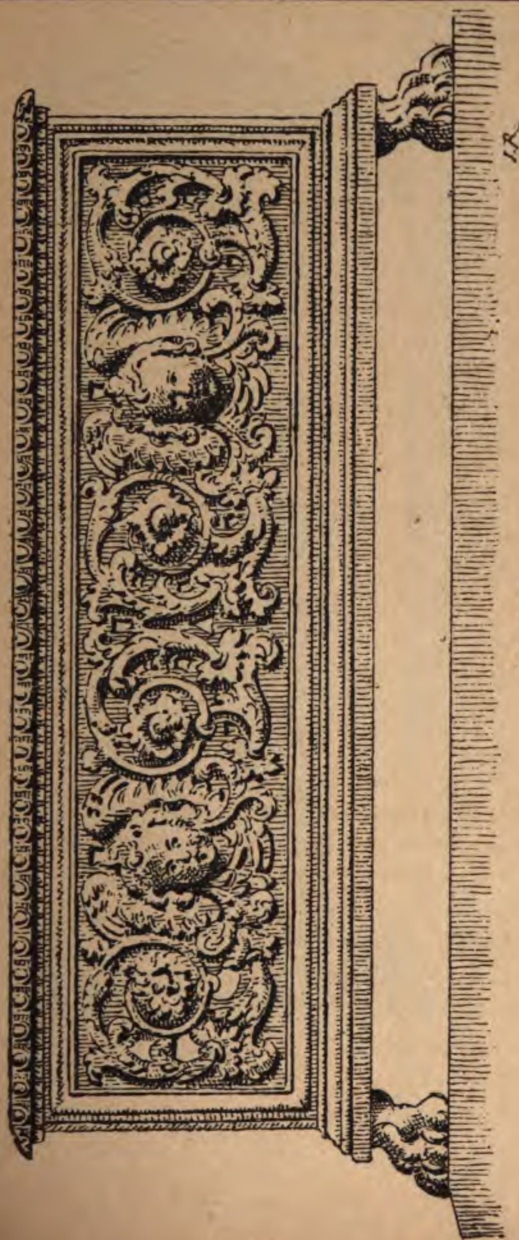
H. 54. L. 42.

4011. Porte d'armoire ou dossier de forme. Sculpture en bas-relief sur bois de noyer, XVIme siècle italien.

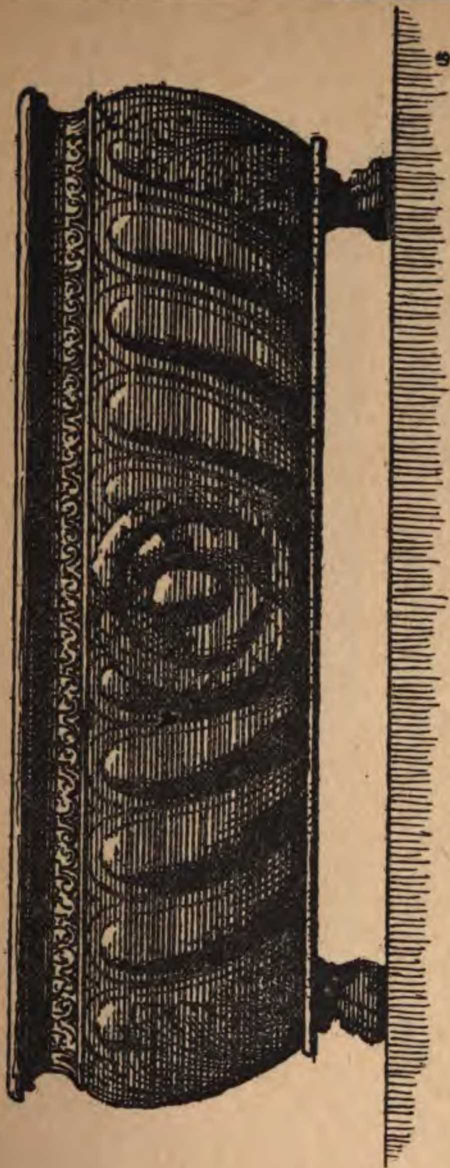
Au milieu d'un portique dessiné en perspective on voit les trois Grâces, à droite et à gauche desquelles, dans des niches, sont figurés des amours dont l'un tient un arc et le carquois au côté, et l'autre un flambeau renversé.

Au bas, à gauche, un jeune enfant nu couché s'appuyant sur le coude et ayant derrière lui, sur la droite, un escargot, symbole de la sympathie.

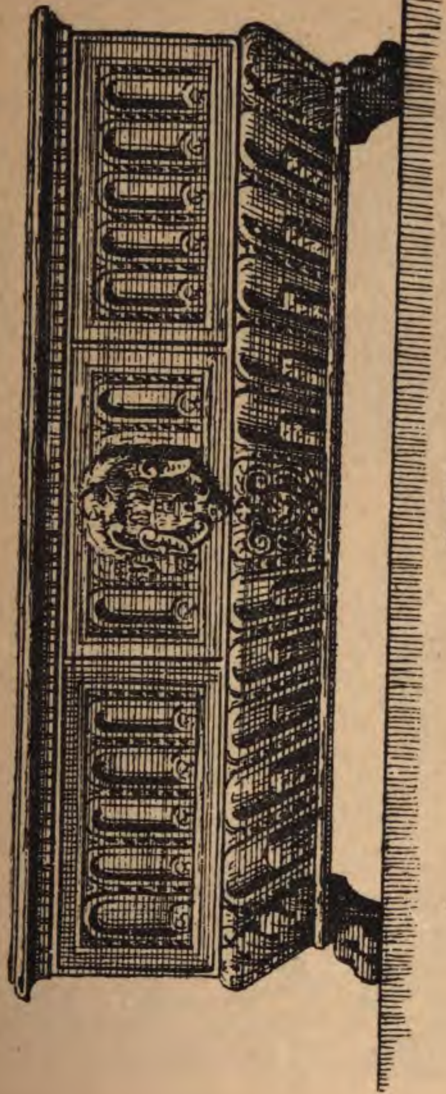
Au-dessus des déesses pend un écriteau avec l'inscription



N° 4007



N° 4008



N° 4009



N° 4010



N° 4011

grecque *Karites ;* on lit enfin au bas une inscription en caractères latins gravés sur un cuir :

Tergeminas almæ comites venerare Diones
Sic merit rebus gratia multa.....

distique auquel il manque le dernier mot *tuis ;* le sculpteur n'ayant pas eu de place, aura jugé plus simple de l'omettre. En restituant ce dernier mot, nous avons le sens :

Vénère les compagnes trijumelles de la gracieuse Dione
Et la grâce sera en abondance en toutes tes affaires.

Inscription gravée par un artiste qui ne la comprenait certainement pas, comme on peut s'en assurer par les lettres manquées ou fautives et la ponctuation. (Voir la gravure page 23.)

XVIme siècle. Italien. H. 55. L. 43.

4012. Deux battants de portes de stalles d'église ; style italien du XVIme siècle.

Les stalles d'églises étaient étagées dans le chœur et chaque ordre, à l'extrémité de son rang, était fermé par une porte basse dont le n° 4012 peut donner une idée; cette porte suivant le développement des stalles et leur importance, était à un ou à deux battants; celle qui nous occupe par sa disposition symétrique montre clairement qu'elle appartient à une porte à deux battants; le fond restait parfois à jour, mais le plus souvent était doublé par un panneau doré faisant ressortir le travail de découpure et de sculpture.

On remarquera l'ampleur de l'ornementation et la franchise du ciseau de l'imagier qui a exécuté cette œuvre.

Grâce à l'invasion du style pompeux, riche et surchargé de l'époque des jésuites, il est assez rare de rencontrer en Italie des stalles intactes appartenant à cette époque, si l'on

en excepte celles dont la renommée rapporte l'invention à quelque grand maître du XVme siècle. (V. la gravure p. 27.)

H. 57. L. 34.

4013. Deux cariatides ornant originairement quelque pan coupé d'armoire ou de bahut; elles figurent des bustes de femme se terminant en dessus et en dessous en feuille d'acanthe.

XVIIme siècle. Italien. H. 62. L. 7.

4014. Deux cariatides analogues aux précédentes d'un travail moins facile.

XVIIme siècle. Italien. H. 63. L. 8.

4015. Deux colonnes d'autel avec base carrée et chapiteaux corinthien; le fût de la colonne est décoré en arabesques alternant avec des volutes, des oiseaux et des chimères qui forment comme une dentelle tout à l'entour.

Ces colonnes supportaient un entablement terminé en fronton et dans l'entre-colonnement se trouvait l'autel surmonté d'un tableau exposé à l'adoration des fidèles.

XVIme siècle. Italien. H. 228. D. 21.

COFFRETS

Les coffrets (*escrints*) tiennent une place importante dans le mobilier du moyen âge, époque dans laquelle on avait coutume de porter toujours avec soi tout ce que l'on possédait de précieux en bijoux, or, argent ou titres. Ces petits meubles, enfermés dans des *huches* ou dans des sacs de cuir, étaient confiés à la garde des écuyers. Ils servaient en outre



N° 4012

à renfermer des reliques rapportées d'Orient pendant les croisades; on en fabriquait beaucoup à Venise et dans le reste de l'Italie.

L'or, l'émaillerie, la ciselure, la marqueterie et l'ivoire jouaient un grand rôle dans leur ornementation.

4016. Coffret en bois, en forme de petit temple, les



angles sont ornés de colonnes torses en ivoire et trois côtés portent des figurines d'ivoire à ornements peints et dorés se détachant sur un fond d'ébène rapporté; la base et la corniche sont aussi d'ébène, et le couvercle à forme de toit est

plaqué d'ornements en rosaces surmontés d'une feuille d'ivoire où l'on voit une figure de face entre des rameaux feuillus; un perlé ivoire sur fond d'ébène orne les arêtes du couvercle, au sommet duquel un renflement porte une poignée mobile en bronze doré.

Ce coffret présente une grande analogie tant dans la forme extérieure que dans la décoration avec celui qui est conservé dans le trésor de Ste-Trophine, à Arles.

XIIIme siècle. Italien. H. 17. Lo. 19. La. 13.

4017. Coffret en bois, entièrement doré, sauf au dos; la décoration est en pâte moulée et appliquée sur le fond; il est bombé sur le devant et le soubassement en est évasé; le couvercle proéminent forme corniche.

Les sujets représentés sont : sur la face de devant, un roi assis sur son trône élevé de trois marches et garni d'étoffe richement brodée, et flanqué à sa droite d'un hérault drapé à la manière antique portant un étendard ou guidon; puis vient un guerrier casqué; en arrière de ce dernier, deux cavaliers dont l'un porte une lance et l'autre retient son cheval qui se cabre. Sur la droite, les hommes d'armes en costume romain, portant les boucliers (*ancilles*), armés de glaives et de lances et suivis de cavaliers armés de lances; ils sont tous casqués. La scène se passe sous des arbres qui paraissent être des lauriers, et du haut du tableau pendent des boucliers ronds ornés de rubans; sous les pieds des chevaux enfin le sol est émaillé de fleurs.

Sur les deux petits côtés, l'ornementation consiste en médaillons ronds au milieu desquels est figurée une femme tenant en main un glaive et une tête coupée; le médaillon est soutenu par les queues enroulées de deux dauphins retournés la tête en bas.



Le soubassement figure des feuilles d'acanthe alternant avec des fers de lance; sur le couvercle enfin on voit un



losange, sur la gauche un enlèvement à cheval, sur la droite le combat d'un fantassin et d'un cavalier. Les pendentifs sont ornés de candélabres et les angles du couvercle en dehors du losange sont décorés de chimères à tête de satyres enlevant des femmes nues et de dragons ailés à queues de poissons.

XVIme siècle. Italien. H. 14. La. 13. Lo. 23.

4018. Coffret en bois, orné sur toutes ses faces de pâtes estampées appliquées sur fond d'or. Les faces principales portent, en deux tableaux chacune, un roi et une reine montés sur le parvis et haranguant les troupes groupées d'un côté autour d'un cyprès et d'un pin |parasol, et de l'autre, d'un palmier et d'un poirier; sur les petits côtés, deux scènes sont représentées : l'une est une proclamatios aux soldats, et l'autre un sacrifice propitiatoire. Le couvercle en forme de coupole est orné de chimères, de dauphins et de mascarons; le rebord plat forme une frise de dauphins, chimères, palmettes et vases alternant, comme on peut le voir dans la figure ci-contre.

XVme siècle. Italien. H. 12. La. 12. Lo. 25.

4019. Coffret en bois, forme malle, à ornements dessinés, peints et dorés sur fond noir. Sur le dôme, on voit représentée une scène de la fable du *Renard* prenant un coq ou un autre oiseau défendu par un corbeau volant; le tout entre les branches d'un arbre aux fleurs énormes, à cinq lobes rouges. Les côtés sont décorés de plantes de fraises portant fleurs et fruits, et la face de devant d'une fleur entourant la serrure d'où partent des rinceaux qui comprennent au centre un coq ou autre oiseau à huppe.

XVIme siècle. Allemand. H. 13. La. 10. Lo. 20.



N° 4018

4019 a. Écrin de ciboire en bois doublé intérieurement de peau de daim et recouvert de peau de veau, embouti, verni et orné de petits fers dorés en forme de médaillons et dessinant les lignes architecturales de l'objet.

XVme siècle. Italien. H. 31.

4019 b. Malle en bois à compartiments, recouverte de peau de veau, vernie et ornée de petits fers et clous dorés comme l'écrin précédent. Sur le devant se voient les armes d'un membre de la famille Torchi de Spolète, aujourd'hui éteinte, créé cardinal par un pape de la famille Barberini qui, suivant l'usage papal, avait permis au prélat d'intercaler au haut de son écusson les armes des Barberini, les trois abeilles d'or.

XVme siècle. Italien. H. 28. Lo. 85. La. 54.

4019 c. Écrin en bois de chappe d'évêque doublé de peau de veau ornée de petits fers dorés entourant les armes d'un cardinal du saint empire, comme le marque l'aigle à deux têtes couronnée qui, par trois fois, se voit sur son écusson. On y remarquera, malgré la surcharge et l'abondance des détails, une certaine entente de l'ensemble supérieure aux reliures italiennes de la même époque.

Fin du XVIIme siècle. Italien. Lo. 36. La. 35.

CABINETS

Ces meubles sont des espèces d'armoires ou de coffrets suivant qu'ils sont grands ou petits. On les fabriquait au XVme et au XVIme siècle, plus spécialement en Allemagne et en Italie. Ce qui les distingue, c'est le grand nombre de ti-

roirs et de compartiments qu'ils présentent, dont quelques-uns à secret. La façade rappelle presque toujours des dispositions architecturales. Leur confection était plus spécialement du ressort de l'*écrinier*, mais tous les autres corps de métiers, que nous avons mentionnés à la page 6, y contribuaient, car leur ornementation varie à l'infini. On avait recours à tous les arts pour les rendre aussi précieux que possible, mais le mode le plus usité consiste en sculptures d'ivoire et d'argent, et en plaques d'ivoire recouvertes d'une fine gravure dont les intailles sont noircies, ce qui produit un effet analogue au niellé.

L'intérieur de ces meubles n'est pas moins soigné que l'extérieur, et le panneau principal ou central en s'ouvrant laisse voir une disposition architectonique imprévue qui, se répercutant dans des glaces habilement disposées, fait croire à de longues colonnades ou à des intérieurs de salons. Les tiroirs sont souvent dissimulés par les décorations architectoniques.

4020. Cabinet en ébène figurant la façade d'un palais ou d'un temple. Au centre un portique formé par deux systèmes de colonnes en retrait l'un sur l'autre, supportant un fronton brisé surmonté d'une niche; l'entre-colonnement figure une porte d'entrée avec médaillon au-dessus; le soubassement forme tiroir; à droite et à gauche on voit deux autres loges à colonnes surmontées d'un fronton plein formant niche au centre, le tout reposant sur un soubassement plus élevé qu'au centre du cabinet; entre les loges et le portique des rangs de tiroirs superposés verticalement; au-dessus des loges ces tiroirs sont disposés l'un à côté de l'autre, chacun d'eux est encadré de modénatures guillochées; la face des tiroirs possèdent des verres décorés de dessins, dorés et peints à l'envers à la mode de Venise, les loges et le fronton

brisé supportent des statuettes d'ivoire sur base d'ébène et dont la description viendra en son lieu.

XVIme siècle. Italien. H. 71. La. 40. Lo. 130.

4021. Cabinet en ébène et ivoire présentant une disposition architectonique fort simple qui, au lieu de former ronde bosse ou relief, est simplement gravée sur ivoire, puis les traits noircis, les divisions horizontales et verticales des tiroirs servant de motif principal à l'ornementation.

Au centre une porte surmontée d'un fronton; sur la porte elle-même se voit la figure de l'abondance; à droite et à gauche 12 tiroirs décorés de paysages avec ruines, châteaux et personnages dans le costume du XVIIme siècle.

XVIIme siècle. Italien. H. 57. La. 29. Lo. 76.

4022. Cabinet en ébène et ivoire. Au centre on voit une porte sur laquelle une figure allégorique est gravée entre deux pilastres; au-dessous se trouve un tiroir, sur la droite et sur la gauche 4 tiroirs superposés chaque fois.

Le travail de gravure est plus ordinaire que dans le cabinet précédent, et sur les tiroirs les paysages sont traités avec une hâte regrettable.

XVIIme siècle. Italien. H. 57. La. 29. Lo. 76.

HORLOGES-PENDULES

Dans l'antiquité et dans les premiers temps du moyen âge on avait des horloges transportables dont le mouvement était produit par l'écoulement de l'eau (clepsydre). En 505 ou 506 Gondebaud, possesseur du royaume de Bourgogne, reçut de Théodoric, roi d'Italie, deux horloges dont l'une

était mue au moyen de l'eau. Les statuts de l'ordre de Citeaux parlent d'horloges-meubles mues par des rouages et des poids.

Ces mouvements devaient présenter une grande analogie avec les *coucous* qui se voient dans les maisons des paysans; quant à la boîte qui renferme le mécanisme, elle fut successivement ornée suivant le goût de l'époque de sa fabrication. Sans vouloir entreprendre ici une histoire des horloges, qu'il nous suffise d'avoir montré combien leur usage est ancien.

4022. Pendule forme dôme, en bois de noyer et ébène décoré d'appliques en bronze doré; les pilastres sont en forme de gaînes. Le cadran doré au centre et argenté sous les chiffres, est supporté par un génie ailé reposant sur un banc au rebord ciselé et aux pieds formés par des dauphins; devant le génie reposent sur le même banc les attributs de la géographie, de l'astronomie, de la musique, figurant sans doute l'harmonie de la nature. Le couronnement est orné par des amours assis sur des bases carrées supportant des chaînes qui pendent en guirlandes, au sommet enfin on voit l'aigle romaine aux ailes déployées.

Cette pendule donne l'exemple de la transformation que les meubles de l'époque de Louis XIV subissent en étant exécutés ou plutôt interprétés à la manière italienne. On y remarquera un brio qui manque aux productions correspondantes de l'industrie française.

XVIIme siècle. Italien. H. 77. La. 25. Lo. 58.



N° 4022

CHAPITRE II

SCULPTURES

Nous ne reviendrons point ici sur le travail du sculpteur, ayant traité ce sujet dans le premier volume du présent catalogue à propos de cet art dans l'antiquité, nous y renvoyons le lecteur. (Vol. I, pages 77 et suivantes, 187 et 279.)

A. MAQUETTES

4023. Terre cuite. Maquette du chevalier Bernin, représentant un satyre couronné de pampres, soutenant un vase ; à ses pieds on voit un enfant à demi couché. (Voir la gravure page 43.)

H. 33.

4024. Terre cuite. Maquette du chevalier Bernin, représentant Endymion endormi recevant la visite de Vénus qui descend vers lui sur un nuage ; le berger, la tête nonchalamment appuyée sur le bras droit, retient à peine son

bâton (pedum); à ses pieds est couché son chien qui lève la tête vers la déesse.

Ce groupe est inférieur comme style au précédent, mais il personnifie plus exactement la grâce maniérée du Bernin qui, en sculpture, joue le rôle de Vasari et de Luca Giordano en peinture, et marque le point de départ de la grande décadence dans son art; ses élèves n'imitèrent que ses défauts, et la manière, l'impossible, le mesquin furent après lui de mise en sculpture jusqu'à la deuxième renaissance ou plutôt le réveil qui se produisit contemporainement à David sous l'impulsion vigoureuse d'un retour sérieux à l'étude de la nature. Rude, Canova, Thorwaldsen, en sont les expressions suivant les pays et les climats. (Voir la gravure page 45.)

H. 32.

B. IVOIRE

Cette substance, employée déjà dans l'antiquité, comme nous l'avons indiqué dans le deuxième volume de ce catalogue, page 541, continua à être exclusivement en usage jusqu'au XIIme siècle où, devenue rare, elle fut souvent remplacée par la dent de morse ou par l'os. Le caractère de la sculpture du XIIme et du XIIIme siècle est visible dans le coffret que nous avons publié sous le n° 4016. On y remarquera combien les figures sont calmes, ainsi que la roideur des poses, les draperies serrées et le menu de l'ornementation.

La sculpture en ivoire dans les XIIIme, XIVme et XVme siècles fut surtout appliquée à l'exécution de bas-reliefs, si l'on en excepte les crosses d'évêques, dans les diptyques ou les triptyques, ou bien encore à décorer des couvertures de livres et de missels; certains artistes toutefois firent quelques sta-



N° 4023



N° 4024

tuettes en ronde bosse, mais le nombre de ces travaux est bien plus restreint que ceux que nous avons énumérés plus haut, tandis que dans les siècles suivants les statuettes sont prépondérantes.

En dehors des sculpteurs artistes qui, réunis en corporation, portaient le titre de *Paintres et taillières ymagiers à Paris* il y avait deux autres corporations qui travaillaient l'ivoire, ils étaient désignés sous le titre de : *Ymagiers, tailleurs de Paris* et *de ceux qui taillent cruchefis à Paris*, et sous celui : *de ceux qui font table à escrire à Paris*. Ces diverses corporations étaient souvent employées par les *escriniers* pour la décoration de leurs coffrets et autres meubles précieux.

Pendant le XVIme siècle, la sculpture sur bois remplaça l'ivoire dans la confection des diptyques, triptyques, couvertures de livres, etc., et les sculpteurs sur ivoire employèrent leur talent à orner nombre d'ustensiles domestiques, comme aussi à confectionner de nombreuses statuettes destinées à prendre place dans les niches des cabinets. A partir du XVme siècle, le style de l'ivoirier suit pas à pas celui de la grande sculpture de son temps, comme nous le verrons à propos des quelques échantillons que renferme notre collection.

4025. Sainte-Vierge couronnée, tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Cette statuette provient de la collection du prince Sciarra, de Rome. (Voir la gravure, page 49.)

Commencement du XVIme siècle. Italien. H. 19.

4026. Le christ au baptême, le bras droit est cassé. (Voir la gravure page 51.)

XVIme siècle. Italien. H. 10.

4027. Sainte-Vierge assise sur un rocher et tenant sur ses genoux l'enfant Jésus. (Voir la gravure, page 53.)

Le style correspond à celui du Primatice et précède immédiatement le Bernin. On remarquera combien la proportion de la tête est petite par rapport au corps et le cou allongé. Ce groupe, ainsi que les sujets catalogués sous les nos 4028, 4029 et 4030, est plat derrière et était destiné à être appliqué ou à recevoir un emploi analogue à celui que nous lui avons donné dans les niches et sur les entablements du cabinet d'ébène no 4020. (Voir la gravure, page 53.)

Fin du XVIme siècle. Italien. H. 8.

4028. Saint-Joseph assis, tenant en main une bourse, le style est le même que dans le groupe précédent, quoique le travail soit un peu plus lâché. (Voir la gravure, page 53.)

Fin du XVIme siècle. Italien. H. 7 $^1/_2$.

4029. Sainte-Barbe tenant une tour fortifiée sur le bras gauche; cette statuette est en os. (V. la gravure, p. 51.)

XVIIme siècle. Italien. H. 5.

4030. Sainte-Catherine d'Alexandrie, derrière elle une roue dentée. Elle tient une palme de la main droite et une épée de la gauche; à ses pieds on voit une tête coupée. Cette sainte et la précédente portent en tête la couronne des martyrs. (Voir la gravure, page 51.)

XVIIme siècle. Italien. H. 5.

C. BISCUIT

Nous n'entrerons point dans le détail de la préparation de la pâte de porcelaine nécessaire au moulage et encore moins



N° 4025



N° 4030 N° 4026 N° 4029



N° 1027

N° 1028

dans celui de la cuisson, et des soins à apporter afin que le retrait de la pâte ne fasse point fendre le groupe lui-même; quelques mots sur le mode de moulage suivi en pareille industrie rentrent seuls dans le cadre que nous nous sommes tracé.

On suit le mode de procéder connu sous le nom de *moulage à la housse*. On commence à faire une ébauche ou *housse* de la pièce à fabriquer, opérant isolément pour le terrain, les détails architectoniques et les personnages qui sont avant la cuisson groupés suivant la volonté de l'artiste. On place cette housse encore molle dans le moule en plâtre creux, contre lequel on l'appuie au moyen d'une éponge, on rejoint les pièces du moule, ayant soin d'interposer entre les deux moitiés du moule un peu de pâte très-liquide appelée *barbotine*, on serre fortement et l'excès s'écoule par une rigole ménagée à cet effet; les pièces une fois séchées au point que la pâte ait acquis la consistance nécessaire à ne pas craindre la déformation, sont achevées et retouchées à l'ébauchoir; puis le groupe monté: les divers objets ou statuettes qui le composent sont soudés ensemble aux points convenables avec de la barbotine à laquelle, pour les positions hors d'équilibre, on fera bien d'ajouter de la gomme arabique et de gommer également les surfaces d'application.

4031. Biscuit de porcelaine, triomphe, milieu de table, style Boucher; un vase à anses, formées par des têtes de boucs et décoré en relief de jeux d'enfants, repose sur un piédestal carré orné de vigne. Autour de cette base, un berger débite des propos d'amour à une bergère, tandis que son ami, le doigt sur la bouche, enjoint le silence au troupeau. A ses pieds on voit une brebis et au-dessous du tronc d'arbre sur lequel la bergère est assise, un jeune enfant qui joue avec un agneau et l'orne de rubans.

XVIIIme siècle. Fabrique de Volpato, de Rome. H. 38.

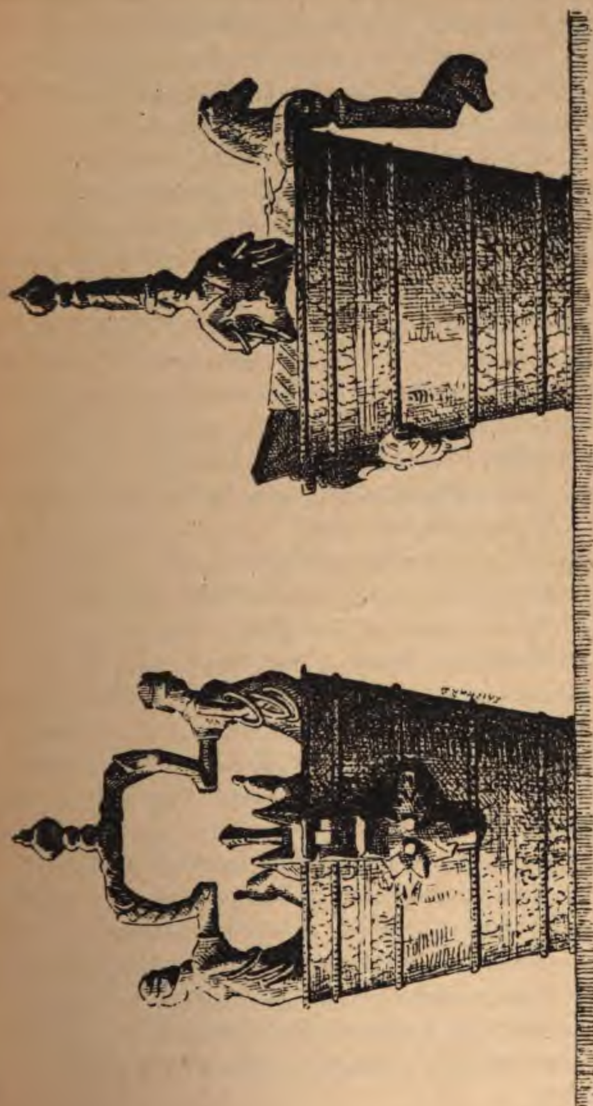
CHAPITRE III

ART DU FONDEUR ET DU CISELEUR

Sans entrer dans l'historique de la fonte et de la ciselure, analogue à celui des autres arts que l'antiquité nous a légués et qui parvinrent jusqu'à nous à travers le moyen âge et la renaissance, se perfectionnant au point de vue technique plus nous nous approchons du XIXme siècle, nous nous bornerons à relater les méthodes qui étaient suivies vers le XIVme siècle et un ou deux siècles plus tard par les maîtres en l'art tels que Caradosso et Benvenuto Cellini son élève.

L'art du fondeur était pratiqué, en ce qui concerne le bronze d'ornement ou d'industrie, par les *lampiers* et il supposait la connaissance du dessin et du modelage. Voici comment procédait le lampier, d'après Viollet-le-Duc à qui nous avons déjà emprunté bien des descriptions :

Le lampier évitait autant que possible les pièces de rapport et coulait d'un seul jet les pièces qui actuellement le seraient en trois ou quatre morceaux et il savait que pour qu'une pièce de fonte soit belle il faut avant tout que le travail du modèle soit irréprochable ; tout comme le serrurier, il savait disposer les ornements de telle sorte qu'ils étaient motivés, et ne semblaient pas comme à présent appliqués à tort et à travers et souvent sans rime ni raison ; la boîte à poids ci-contre en donnera une faible idée. Pour alléger la fonte et



N° 4032

économiser le métal, le fondeur plaçait des noyaux en terre mélangés de paille pourrie massée, qui affleuraient dans les portions peu en vue ou rentrantes, puis il modelait en cire les ornements, statuettes, feuillages, animaux, etc., qui entraient dans sa composition. Il enduisait le modèle, achevé avec grand soin, d'une couche d'argile légère, puis d'une autre, et toujours ainsi, jusqu'à ce que la *forme* possédât la solidité convenable, en réservant des entonnoirs, des jets et des évents, en maintenant les parties délicates au moyen de petites tiges de fer et de renforts d'argile. Quand cette forme était bien sèche, on mettait la pièce au-dessus d'un feu très-doux et, par les trous réservés exprès, la cire fondue s'écoulait; lorsqu'il n'en restait plus dans les formes, on plaçait celles-ci au milieu de la braise, qu'on allumait peu à peu et bien également. Cette opération était bien délicate, et faute de soins on pouvait faire éclater le moule. On chauffait ainsi successivement jusqu'à ce que la forme blanchisse au feu; après quoi, l'ayant retirée, on l'induisait de nouveau d'argile, puis on la plaçait dans une fosse avec de la terre battue tout autour en laissant les entonnoirs et les évents libres. On jetait alors le métal en fusion dans le moule, et lorsqu'il était refroidi on cassait la terre, et par des trous laissés exprès dans les parties cachées, on enlevait les noyaux intérieurs. Les bronzes florentins, page 61, montreront à quel degré de perfection arrivaient les fondeurs du commencement du XVIme siècle; ce taureau et cette lucerne sont coulés à cire perdue.

La méthode que nous venons d'indiquer servait pour la production de bronzes d'art ou d'ornement et était suivie en outre par les ciseleurs pour se procurer le *modèle* qui sert à reproduire en or, en argent ou en cuivre cette œuvre originale et devenait par l'emploi des métaux précieux, du ressort de l'orfévrerie. Ce modèle original servait et sert encore à faire les *surmoulés*, c'est-à-dire à être moulé en sable fin, puis coulé



N° 4041



N° 4052

en fonte, reproduisant de la sorte, à un degré moindre de perfection et de finesse, l'œuvre originale. Nous indiquerons plus loin le procédé suivi actuellement pour faire les modèles et les statuettes sans perdre l'original comme dans le travail *à cire perdue.*

L'art de la ciselure comprend le modelage, la retouche des grands et petits bronzes, le repoussé en or, argent ou cuivre, le damasquiné sur fer et acier et la mise en couleur de tous ces produits, ainsi que la confection et les champleins pour émaux. Nous laissons de côté le travail de retouche des grands bronzes, dont aucun spécimen n'existe dans la collection, et tout ce qui suivra ne doit s'entendre que de pièces de petites dimensions.

Il est important de bien se rendre compte des moyens dont on dispose pour arriver à *pièce faite* à produire l'effet voulu. Cette digression ne sera point déplacée et fera mieux comprendre, en les étudiant sur les objets que nous cataloguons, la raison de leur plus ou moins grande réussite; la comparaison, en outre, des dessins avec les objets eux-mêmes aura l'avantage de faire toucher du doigt la vérité des quelques observations qui suivent.

Dans la petite sculpture la grande difficulté consiste dans les oppositions de lumière ou d'éclairage auxquelles elle est exposée dans les appartements, par suite de la couleur et de l'éclat propre des métaux et des reflets des glaces, tentures, plafonds et autres objets ambiants. Pour se rendre compte, autant que possible, abstraction faite de l'éclat métallique, de l'effet qui sera produit par la petite sculpture ou la ciselure sur métaux précieux, il est important de colorer sa cire à modeler de la couleur de l'objet définitif à produire et d'exposer la maquette dans un milieu analogue à celui où l'objet devra figurer. Tel modèle charmant en plâtre ne donnera rien lorsqu'il sera reproduit en bronze vert, brun ou noir, ou

N° 4037







N° 4038

encore l'objet ainsi obtenu sera lourd, tandis que ciselé en argent il paraîtra maigre.

Les règles que nous avons eu occasion d'indiquer (vol. II, p. 10 et 11), à propos de la glyptique, sont de mise ici bien qu'à un moindre degré. Le ciseleur ou le fondeur de petit bronze doit se pénétrer de cette vérité, qu'au moyen de son art, il doit arriver à donner à ses œuvres l'effet de la réalité et non pas reproduire le vrai absolu comme dans le grand art ou plutôt la grande sculpture. Les Grecs avaient bien compris cette vérité, méconnue souvent depuis, et pour s'en rendre raison, il suffit de comparer la frise du Parthénon avec les surfaces méplates, où le vrai apparaît interprété par le sculpteur, avec les décorations ronde bosse des colonnes triomphales de Rome, les colonnes Trajane et Antonine.

Le ciseleur et le modeleur doivent traduire, transposer, interpréter la nature, et le mode suivi parfois à présent de mouler des objets réels, tels que coquilles, arbrisseaux, ou même animaux, pour les réduire et les reproduire en petit par la ciselure, est aussi faux que le sont en petit les réductions mathématiques des chefs-d'œuvre de l'antiquité classique ou les groupes des sculpteurs modernes.

Le point important, comme on le voit, est le *modèle;* pour faire ce modèle, le ciseleur actuel doit nécessairement connaître à fond les styles divers d'ornementation, il doit s'emparer de ce qui en constitue le caractère spécial et le modèle en bronze obtenu, il doit, avant de le reproduire en surmoulés ou en orfèvrerie, le perfectionner dans le sens spécial à chaque style, dans la forme, l'expression, le modelé, le lâché ou le fini. Si, au lieu de reproduire un objet dans un style déterminé, le ciseleur reçoit le modèle d'un sculpteur, il doit se pénétrer de l'intention de l'artiste, ne la modifiant que dans ce qui est absolument nécessaire pour rendre possible son propre travail.

Le ciseleur n'est point un ouvrier, c'est un artiste qui doit sentir ce qu'il fait; a-t-il un Christ entre les mains, un Christ mourant sur la croix, outre la science anatomique qu'il peut acquérir en étudiant, *il faut qu'il soit né artiste*, qu'il recherche la pensée à rendre, la souffrance ou la résignation, ou encore l'extase. Le ciseleur doit user de tous les moyens qui sont en son pouvoir, mais éviter avec soin la monotonie et se souvenir que *l'effet dans l'art est produit par les nuances et les contrastes.*

Cette tête de Maure qui a servi de clou dans quelque porte de bronze du début du XVIme siècle, donnera une idée du modelé ferme et simple qu'un bon ciseleur sait donner à ses produits; on y remarquera le mode propre à rendre type et caractère, et à tenir compte de l'emploi de l'objet en lieu et place.

Comme le dit fort bien Jean Garnier : *l'outil n'est pas une manivelle d'orgue; la ciselure d'art est une improvisation.* L'ébauche doit être faite d'ensemble et non pas morceau par morceau, cela tourne au maigre et au mesquin par le fini. Donner à l'homme dans chacun de ses âges son caractère propre de virilité, chez la femme subordonner l'anatomie à la grâce, chez l'enfant rendre ce caractère mutin potelé et charmant propre à cet âge; à moins qu'il ne s'agisse d'un pastiche de telle ou telle époque, c'est là que réside le secret d'une bonne ciselure tout en tenant compte, bien entendu, des observations que nous avons présentées en commençant.

Les trois bronzes florentins qui sont reproduits aux pages 67, 69 et 71 feront comprendre ces différences suivant les sexes et les âges.

L'ébauche doit pécher plutôt par l'énergie, on [illegible] toujours en finissant.

Le ciseleur qui prépare des figures destinées à recevoir de l'or [illegible] les petites lignes doit s'enquérir des [illegible]



N° 4036



N° 4052



N° 4053

de l'importance de ces applications afin d'en tenir compte dans l'ensemble de son travail.

Caradosso, le maître de Benvenuto Cellini, procédait comme il a été décrit à propos des *Lampiers*, puis prenait une feuille d'or ou d'argent capable d'entourer sa statue, et avec des outils de bois et de fer faisait entrer sa feuille dans tous les détails de son original, il sortait ensuite le modèle en ouvrant la feuille et l'écartant du modèle juste assez pour pouvoir la libérer. Il rapprochait ensuite les lèvres de son repoussé, soudait, corrigeait et la ciselure était faite. Procédant de la sorte, deux inconvénients se produisaient : d'abord le modèle original en cire est perdu, puis le repoussé se voit à travers l'épaisseur de la feuille d'or ou d'argent qui, ne conservant pas partout la même épaisseur, fausse les proportions et les finesses du premier travail, sans tenir compte des déformations qui proviennent souvent du déformage.

En outre le ciseleur doit être fort attentif, en créant son modèle, à ce que celui-ci soit de *dépouille*, c'est-à-dire que les plis des vêtements, les ornements et même les mouvements du corps soient tels que le métal puisse en ressortir sans arrachement.

Benvenuto Cellini, avec sa fougue et sa sûreté de main, avait simplifié de beaucoup ce procédé. Comme son maître, il modelait en cire, puis ensuite, laissant de côté tout le reste du procédé, il prenait sa feuille d'or ou d'argent capable du repoussé qu'il voulait obtenir, et lui donnait sur des étaux, des enclumes, etc., une forme représentant la grosse ébauche de sa pièce. Il recuisait et se servait, quand il sentait se recrouir son métal, d'outils de bois, puis il recuisait encore. Quand il avait bien amené ses masses, il s'occupait, tout en les amenant plus près de sa forme, à cerner les bords de sa figure, de manière que sa figure se présentât en ronde bosse plaquée sur l'excédant de la plaque qui alors se trouvait faire

marge. Il recuisait encore, et quand il avait la certitude que la matière lui suffirait, il serrait de plus près sa plaque sur les profils de la figure, tout en ménageant bien les moyens de faire rejoindre son métal dans le dos et derrière la tête, les jambes et les bras de sa figure, qu'alors il brasait (soudait) au feu, ce qui lui faisait une vraie ronde bosse.

Le mode de procéder de Caradosso, qui est le même que celui de l'antiquité classique, comme on peut s'en assurer en étudiant la plaque de ceinturon cataloguée sous le n° 982, présente bien des dangers, dont le premier est de perdre l'œuvre originale en cire, le risque de manquer la fusion, l'inconvénient de la déformation si on *coquille* en une pièce au lieu de le faire en deux moitiés à souder ensemble après achèvement, la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de faire rentrer par le battage ce qu'il y a de trop de métal précieux, la nécessité de ne présenter que des surfaces et des angles de dépouillement, enfin l'inconvénient de recuire son repoussé avec le bronze enfermé, ce qui l'expose aux vapeurs du bronze et rend l'or et l'argent cassant.

Il est vrai que cette méthode a moins d'inconvénients lorsqu'il s'agit d'un bas-relief de dépouille, comme on le voit dans la planche ci-contre.

Le mode de procéder de Benvenuto Cellini ne peut être pratiqué que par des ciseleurs hardis et sûrs d'eux-mêmes, tant qu'il s'agit de ronde bosse, de même qu'il faut être un Michel-Ange pour attaquer son marbre sans mettre au point.

La ciselure moderne procède avec plus de sûreté et de précision, elle sauve la maquette et repousse sur creux métallique et non pas sur relief; et ce *creux* étant décomposable en plusieurs pièces, la nécessité du dépouillement disparaît. On groupe en outre les pièces qui composent la statue de telle sorte que les soudures finales soient masquées. Par cette décomposition on obvie à l'inconvénient d'avoir trop

N° 4045





N° 4046

de métal en certains endroits, enfin le repoussé terminé présente exactement la reproduction de la maquette originale sans déformation.

Tous ces avantages s'obtiennent par une série de moulages: 1° moulage en plâtre; 2° retouche de la statue obtenue par ce moulage; 3° moulage sur la statue de plâtre d'un creux en pièces réunies dans une chape, chaque pièce est *repairée* avant de recevoir la chape; 4° fonte en cuivre de ce moule de plâtre par pièces avec sa chape, ayant soin de faire prendre dans chaque pièce une vis en fer qui traversera la chape sur laquelle on la serrera avec un écrou, après la composition des diverses pièces; s'agit-il d'une ronde bosse, la chape est en deux ou plusieurs morceaux afin de permettre le travail du repoussé; 5° retouche et polissage du moule au papier émeri ou à l'outil si le grain de fonte est trop gros.

On procède en fixant sa feuille d'or ou d'argent sur un des bords du creux au moyen de petites vis de pression, puis on commence à battre du côté fixe démontant et recuisant chaque fois qu'il en est besoin, lorsqu'on est arrivé au bord opposé du creux, on y fixe également la feuille, puis on bat partout également jusqu'à ce que l'on sente que la feuille porte partout.

Les rondes bosses plaquées et les bas-reliefs peuvent se repousser directement à l'outil, on peut également les repousser sur creux à dépouille ou sur creux brisés; mais pour produire un relief sur un vase fermé, dans lequel la main ne peut entrer, on fait le dessin à l'extérieur et repousse *à la ressing*, instrument en acier qui agit par contre-coup.

Lorsque l'on ne se sert ni du creux, ni de la ressing, on emploie le ciment pour donner à la feuille la résistance nécessaire et éviter le bosselé, on copie alors un creux que l'on se fait en plâtre, et cela au moyen d'un compas de profondeur.

En terminant, nous tenons à faire observer que si le laminage a apporté un grand perfectionnement dans l'égalité d'épaisseur des plaques d'or, d'argent ou de fer, il présente cet inconvénient de modifier la structure moléculaire de ces métaux au point que l'outil les trouve plus résistants dans le sens transversal que dans le sens longitudinal, on fera donc bien, pour des travaux de peu d'étendue, de marteler son métal soi-même plutôt que de prendre du laminé.

Pour arriver au bon marché, la ciselure, pour des objets d'usage vulgaire, appelle souvent l'estampage sous balancier et sur fonte à son aide, se bornant à mettre la pièce ensuite en ciment pour lui donner une retouche et des brunis qui la fait prendre pour du repoussé, comme pour le plateau ci-contre.

L'estampage sert encore à décorer les plats d'étain pour lesquels la retouche est le plus souvent inutile, ces plats, fort en usage autrefois, sont à présent presqu'entièrement abandonnés à cause de l'apparence plombée qu'ils prennent à l'air libre, et la rapidité avec laquelle les ornements imprimés s'usent, le plat figuré à la page 81 en est un exemple.

Nous avons la conscience de passer bien des choses concernant la ciselure ; mais ces quelques lignes suffiront à en faire comprendre le mécanisme et l'intérêt artistique.

L'arsenal de Genève, ainsi que le musée archéologique municipal, renferment des spécimens remarquables de cet art.

4032. Boîte à poids. Le couvercle à charnière est muni d'une anse terminée en boutons de perles et jouant dans le dos de deux demi figures de femmes qui portent de chaque côté trois anneaux enfilés aux bras ; le fermoir est formé par trois chevaux couchés, dont deux d'entre eux le sont sur le couvercle et le troisième qui sert de poignée ou



N° 4073



N° 4050

loquet pour fermer et ouvrir le couvercle, pend le long de la boîte, la tête en bas; la charnière est ouvrée en croix et disposée de manière à ce que le couvercle étant levé, il se tient verticalement. La boîte elle-même est conique, et décorée à l'extérieur au tour et au poinçon, à l'intérieur elle est tournée également et les poids et leurs subdivisions rentraient exactement les uns dans les autres. (Voy. la figure n° 4032, p. 57.)

XVme siècle. Italien. H. 21. D. 13.

4033. Surmoulé originairement doré. Paix figurant deux fois la résurrection du Christ, fronton circulaire terminé latéralement en volutes et supportant au sommet un buste de Dieu le père; sur la corniche du fronton on lit en latin l'inscription :

Celui qui a enlevé les péchés du monde.

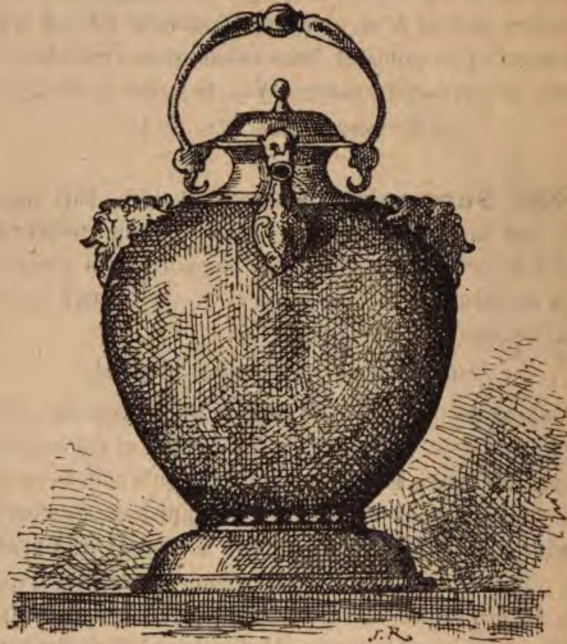
Toute la décoration, ainsi que le style, rappelle celui de l'école lombarde de la fin du XVme siècle et fait songer aux œuvres des frères Mantegazza. L'usure qu'a subi le relief par suite des baisers que les fidèles y ont appliqués, ne s'est point étendue aux anges qui supportent le linceul du Christ, qui sont simples dans leurs mouvements et gracieux d'expression. La disposition architecturale indique également la première apparition des lignes de l'antiquité classique remplaçant le style gothique. (Voyez la gravure, p. 85.)

XVme siècle. Italien (lombard). H. 19. L. 10 $^1/_2$.

4034. Surmoulé originairement doré. Paix figurant le Christ entre la Madone et saint Jean. Il sort du tombeau. La disposition est la même que pour le numéro précédent, quoique le style de la composition soit un peu plus voisin du XVIme siècle.

XVme siècle. Italien (lombard). H. 12 $^1/_2$. L. 11 $^1/_2$.

4035. Broc à eau, ornements fondus et ciselés, corps embouti. Le goulot est formé par une tête de lion et deux



masques de satyres correspondent sur la panse du broc au-dessous du point d'attache des anses; le col du broc est fait au tour ainsi que le couvercle mobile, et l'anse a une forme qui se rapproche encore des formes ciselées au moyen âge.

Les mascarons sont d'un fort beau travail de modelé.

XVme siècle. Italien (bolonais). H. 45. D. 27.

4036. Clou (*borchia*) de porte, en bronze figurant une



N° 4033

tête de nègre, la bouche ouverte. Le modelé fait songer aux portes du baptistère de Florence. (Voy. la figure, page 65.)

Fin du XVme siècle. Italien (florentin). H. 11.

4037. Taureau couché sur le point de se relever, fondu à cire perdue sans retouches. (Voy. la figure, p. 61.)

XVIme siècle. Italien (florentin). H. 8. L. 10 $^1/_2$.

4038. Lucerna fondue sur modèle en cire. Imitation de l'antique figurant une tête de nègre tenant dans sa bouche l'extrémité de la lucerna destinée à recevoir la mèche ; sur le front on voit un orifice devant recevoir un petit couvercle retenu par une charnière à la poignée formée d'un anneau recouvert d'un feuille de vigne. Le couvercle manque. (Voyez la gravure, page 61.)

XVIme siècle. Italien (florentin). H. 6. La. 3 $^1/_2$. Lo. 13.

4039. Encrier triangulaire fondu et ciselé, la statuette qui forme la poignée du couvercle est rapportée. Les têtes de satyres qui sont figurées sur le couvercle, ainsi que les têtes de lions destinées à recevoir les plumes, montrent une entente de l'ornementation et un faire large qui rappelle la facture de Jean de Bologne.

Les ciselures des faces de l'encrier lui-même sont d'un style d'ornementation tenant du persan et qui se retrouve plus particulièrement dans la ciselure vénitienne de cette époque. Cette pièce remarquable mérite d'être étudiée par les artistes ciseleurs et bronziers.

Début du XVIme siècle. Italien (florentin). H. 13. L. 14.



N° 4039

4040. Coffret en bronze fondu et ciselé. La fréquence de ce modèle répété exactement et qui est conservé dans de nombreux musées, particulièrement dans celui de Milan, nous font penser que nous avons un surmoulé, mais ciselé avec soin. Le coffret repose sur quatre griffes de lions, le couvercle est décoré au centre d'un médaillon avec une tête de Méduse, retenu au moyen de rubans par deux génies; sur les deux grandes faces, les médaillons encadrent des têtes de divinités et sont flanqués de centaures enlevant des nymphes; sur les deux petits côtés on voit des guirlandes de fruits



N° 4040

fixées à des clous aux angles supérieurs du champ et retombant verticalement ; au centre têtes de Méduses de face.

XVIme siècle. Italien (florentin). H. 9. La. 14. Lo. 24.

4041. Poignée ou anse de tiroir du meuble n° 4005 fondue en surmoulé, ciselée et travaillée avec soin. (Voyez la gravure, page 67.)

XVIme siècle. Italien (bolonais). L. 11.

4042. Boîte à hosties, bronze fondu, ciselé et doré



au feu; ce petit monument est en forme d'urne antique. Le vase, sur la panse duquel on voit une roue, est supporté par quatre lions en gaîne à tête et une griffe. Sur la frise se lit l'inscription :

EGO SUM PANIS VIVUS QVI DE CELO DESCENDI. M.D.L.III.

Je suis le pain vivant qui suis descendu du ciel. 1553.

Le couvercle à oves, terminé par un bouquet de feuilles d'acanthes est surmonté de la colombe.

XVIme siècle. Italien (romain). H. 10. p.D. 8. g.D. 11.

4043. Plaquette d'argent repoussée et ciselée, méthode Caradosso et époque de Benvenuto Cellini. On y voit l'*été* figuré par une femme à demi couchée tenant une gerbe de blé; à ses pieds un amour qui s'appuie sur le gazon et tient de la main droite un rameau d'olivier; au loin à droite un pont et un homme se baignant dans la rivière, à gauche des paysans occupés à la moisson; au-dessus un manoir et au milieu, dans le fond, un arbre à l'ombre duquel l'été personnifié est couché. (Voir la gravure, page 93.)

XVme siècle. Italien (florentin). Lo. 9 1/2. La. 4 1/2.

4044. Plaquette d'argent de même travail que la précédente. L'artiste y a fait un pendant à la composition précédente; il a représenté l'hiver en une figure de femme drapée et voilée, couchée à demi à terre et se chauffant une main à la flamme d'un réchaud tandis qu'elle appuie l'autre sur des buches qui gisent à terre. Un enfant lui apporte des petits rameaux de bois mort pour entretenir le feu, et les arbres qui se voient derrière la figure principale étendent leurs branches dénudées par le froid. Sur la gauche et au second plan on voit un paysan occupé à faire rôtir un porc ou un sanglier devant un grand feu, plus à gauche enfin, la charpente d'un hangar, et à l'horizon des collines et des manoirs. (Voir la gravure, page 93.)

XVIme siècle. Style italien (florentin). Lo. 9 1/2. La 4 1/2.

4045. Plaquette d'argent de même travail que les deux précédentes, quoique moins soignée; elle est de forme



N° 4043



N° 4044

ovale. On y voit un satyre en doux entretien avec une nymphe qui l'enlace de son bras droit; la scène se passe sur un rocher ombragé par une tenture appendue aux rameaux des arbres du second plan. Au loin la mer agitée et à l'horizon une montagne rappelant par sa silhouette la forme du Cap Circée. (Voyez la gravure, page 75.)

XVIme siècle. Italien (romain). p.D. 5 1/2. g.D. 7.

4046. Plaquette d'argent de même travail que la précédente. On y voit Amour endormi sur un lit, son carquois et son arc à côté de lui, il est surpris par un satyre qui apparaît derrière les tentures du lit, son vêtement voltige au vent. Dans le lointain on découvre des champs et des bosquets. (Voir la gravure, page 75.)

XVIme siècle. Italien (romain). p.D. 5 1/2. g.D. 7.

Les quatre plaquettes qui précèdent ont servi, sans nul doute, à décorer quelque coffret du ressort de l'*écrinier*. (Voir la gravure, page 75.)

4047. Sceau à eau bénite, cuivre embouti, repoussé et ciselé, ce récipient a la forme d'une demi-sphère aplatie à huit lobes, comme une demi-orange pelée. Six de ces lobes sont décorés d'ornements et de feuillages, des deux autres l'un porte un masque de satyre riant et l'autre les armes des Farnèse. (Voir la gravure, page 97.)

XVIme siècle. Italien (ombrien). H. 7. D. 13.

4048. Estampage en terre cuite d'un bouclier de Benvenuto Cellini (Voyez à l'Arsenal). On voit au centre une tête de lion et tout autour un combat de Romains contre les Gaulois. Les premiers sont portion à cheval, portion à

pied, tandis que les Gaulois sont tous à pied. La manière large et ample avec laquelle ce combat est traité, fait songer à la frise du palais du Té à Mantoue décoré par le Primatice sous la direction de Jules Romain. (Voir la gravure, page 99.)

XVIme siècle. Style italien (romain). D. 43.

4049. Estampage en terre cuite d'un plat repoussé symbolisant le triomphe de l'amiral Dandolo amenant de Corinthe les quatre chevaux de bronze. Le héros, tenant en main l'étendard de la république, est monté sur une conque marine, que des naïades et des tritons escortent, remorquent et s'efforcent d'amarrer à la rive figurée par une jetée enguirlandée, décorée de trophées marins et sur laquelle trône la République de Venise sous la forme d'une déesse ayant à ses pieds le lion ailé de Saint-Marc. Dans les airs la renommée ailée portant les palmes de la victoire, présente le vainqueur à la déesse qui s'apprête à le couronner.

Le rebord du plat porte dans des écussons les armes de la république et celles du doge entremêlées à des attributs guerriers, sacrés et profanes. (Voir la gravure, page 101.)

XVIme siècle. Italien (bolonais). D. 53.

4050. Estampage en étain. Plat ombiliqué, au centre la résurrection du Sauveur, sur le rebord les douze Apôtres avec leurs noms en latin, portant les symboles de la passion, et réunis ensemble par des Chérubins ailés et des ornements volutés disposés en cartouche, travail très-mou, indécis et de peu d'effet. (Voyez la gravure, page 81.)

Fin du XVIme siècle. Allemand. D. 35.

4051. Estampage en étain. Plat ombiliqué. Au centre la résurrection. Le Sauveur sort de son tombeau au



N° 4047



N° 4048



N° 4049



N° 4051

milieu d'un nuage, et tient en main l'étendard de la foi et le bras gauche levé vers le ciel, les gardiens endormis ou éblouis gisent autour du sépulcre.

Le rebord est orné de douze anges portant les symboles de la passion; ils sont disposés dans des cartouches ovales. Les entre-deux portent, sur fond hâché, des têtes de chérubins dont les ailes relient les cadres des cartouches, tout en servant de centre à un motif d'ornementation en volutes, palmettes et feuilles d'acanthe. (Voir la gravure, page 103.)

Fin du XVIme siècle. Italien (romain). D. 27.

4052. Statuette en cuivre rouge fondue à épargne, à cire perdue, la lame du poignard est dorée. L'artiste a voulu sans doute représenter Lucrèce qui se tue. (Voyez la gravure, page 69.)

XVIme siècle. Italien (florentin). H. 14.

4053. Statuette d'homme entièrement nu. Adam. Les jambes sont trop longues pour le torse, mais l'interprétation anatomique sobre fait supposer un artiste d'une certaine force. (Voyez la gravure, page 71.)

XVIme siècle. Italien. H. 19.

4054. Bas-relief surmoulé et ciselé; plaque de serrure de coffret ou malle avec loquet à cadenas. Composition surchargée et non motivée; dans la disposition les détails sont bien traités, mais la composition se ressent de la décadence qui s'emparait des arts plastiques; on remarquera le mélange hétérogène de captifs des deux sexes, de trophées formés de cuirasses et casques trop lourds entre lesquels le loquet se trouve décoré d'une Flore ou d'une Pomone sans liaison avec le reste de la composition, enfin la disposition défectueuse de

l'encadrement qui manque entièrement, en haut et en bas de la plaque, et figure par deux piliers à compartiments sur chaque côté, enfin l'emploi simplement ornemental des armes des Médicis (sept balles sur un bouclier), tandis que les pieds de la cariatide reposent sur l'écusson de la famille à laquelle appartenait le meuble, armes gravées et non point fondues. (Voir la gravure, page 107.)

XVII[me] siècle. Style italien (romain). La. 18. L. 22.

4055. Bronze surmoulé et ciselé. Paix sur laquelle sont figurés la sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus et saint Joseph, au second plan, tenant une croix. Cette composition repose sur un soubassement décoré de palmettes, sur lequel posent deux piliers portant un entablement couronné d'un fronton, dans le tympan duquel on voit le buste de Dieu le père, entouré de chérubins.

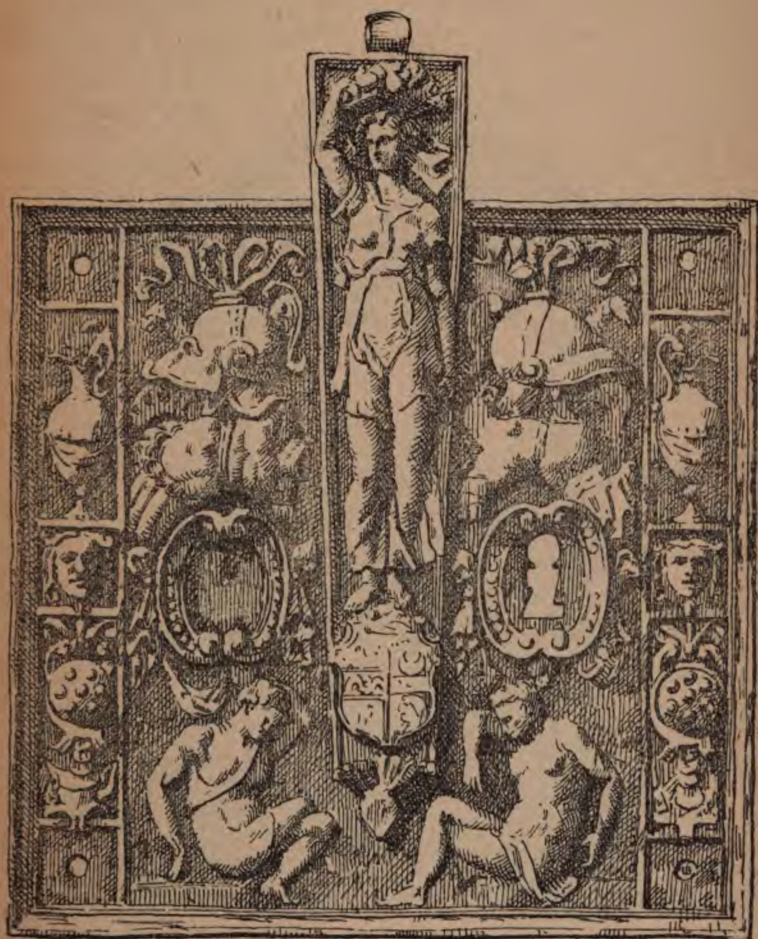
La maigreur de l'architecture, son peu de proportion, ainsi que le maniéré de la pose de la Vierge, nous reportent à une époque de décadence. (Voir la gravure, page 109.)

XVII[me] siècle. Italien. H. 11. L. 7.

4056. Bronze fondu à cire perdue à épargne. Christ en croix sans auréole; on remarquera, malgré un certain maniéré, combien le sujet a retenu l'artiste sur la pente de la manière qui faisait rechercher le gracieux et l'aimable plutôt que le vrai, comme suprême but de l'art. Nous avons eu l'occasion, à propos de la peinture (vol. III, dans l'aperçu historique), d'indiquer les raisons probables de cette grande décadence dans l'art.

Ce petit bronze est cependant encore d'un beau travail, il est bien construit et modelé. (Voir la gravure, page 111.)

XVII[me] siècle. Style italien (florentin). H. 24.



N° 4854



N° 4055

N° 4056

4057. Plaquette de coffret en bronze fondu, ciselé et doré au feu; au revers paysage à l'huile par Breughel, dit velours.

Le sujet représenté sur la face est l'enlèvement de Proserpine; Neptune y est figuré à jambes de poisson, mais est reconnaissable au trident qui figure au bord de la composition. On remarquera dans ce petit chef-d'œuvre d'un artiste inconnu, l'entente des conditions décoratives et la modification des formes mathématiquement anatomiques par la nécessité de l'effet à produire malgré la petite dimension et l'éclat propre à l'or; le revers, dans la peinture duquel domine le bleu-vert gagne, en intensité d'effet par l'opposition de ce ton fondamental, avec l'or de la face antérieure. (Voir la gravure, page 115.)

XVIIme siècle. Flamand. H. 6. La. 4 1/2.

4058. Plaquette de coffret en bronze fondu, ciselé et doré au feu; au revers paysage à l'huile par Breughel, dit velours.

Cette plaquette, dont la décoration est analogue à la précédente, devait décorer originairement, sans nul doute, le même coffret. On y voit, sur la face ciselée, Andromède délivrée par Persée, nous renvoyons, pour les observations d'exécution, au numéro précédent; au revers on voit un cerf qui fuit dans une clairière. (Voir la gravure, page 115.)

XVIIme siècle. Flamand. H. 6. La. 4 1/2.

4059. Buste de Néron, ronde bosse, fondu en grand bronze. Cette œuvre rentre entièrement dans ce que l'on appelle maintenant l'industrie d'art ou l'art artistique. Selon toute probabilité, les deux bustes catalogués sous les n°s 4059 et 4060 sont simplement des têtes de chenets; on remar-

quera cependant avec profit combien, malgré l'usage infime auquel ils étaient destinés, ils sont serrés comme modelé et expression, comme ils sont *construits*, nous y voyons la tradition de la grande époque, tradition qui s'est conservée plus longtemps intacte en Italie que dans les autres pays, pour tout ce qui touche l'industrie élémentaire et les ustensiles sacrés. (Voir la gravure, page 117.)

XVIIme siècle. Italien (romain). H. 18.

4060. Buste de Jules-César, ronde bosse, fondu en grand bronze. Le travail de modelage est visible en entier sur ce buste auquel s'appliquent les observations présentées à propos du buste de Néron; c'est à peine si le travail est retouché, en certains endroits on reconnaît encore le grain de la fonte. (Voir la gravure, page 119.)

XVIIme siècle. Italien (romain). H. 16 $^1/_2$.

4061. Statuette en bronze fondue en plein. Couronnement d'un chenet dont le n° suivant forme le pendant.

L'artiste, entraîné déjà par le goût du maniéré, a voulu sans doute représenter Méléagre et son chien, le chasseur devait tenir une lance ou un épieu dans sa main droite. (Voir la gravure, page 121.)

XVIIme siècle. Italien (romain). H. 35.

4062. Statuette en bronze fondue en plein. On remarquera combien la manière est plus supportable chez la femme que chez l'homme; d'après l'attribut du paon, on doit voir ici Junon, quoique rien dans le caractère de la figure ne rappelle la déesse.

Cette statuette fait pendant naturel à la précédente. (Voir la gravure, page 123.)

XVIIme siècle. Italien (romain). H. 33.

N° 4057









N° 4058



N° 4059



N° 4060





N° 4061



N° 4062



N° 4063

4063. Statuette en bronze coulée en plein, peut-être Mars; il tenait sans doute son glaive de la main droite, et comme les deux précédentes destinées à servir de couronnement à un chenet. Travail de modelé très-inférieur aux deux précédentes. (Voir la gravure, page 125.)

Fin du XVIIme siècle. Italien. H. 37.

4064. Statuette en bronze coulée en plein et représentant Hercule sur la base de l'époque; la massue a été rajoutée en bois, mais la peau du lion de Némée qui recouvre l'épaule et la tête ne laisse pas de doute sur l'attribution.

Ce petit bronze présente, du reste, un défaut visible de construction dans l'épaule droite.

Fin du XVIIme siècle. Italien. H. 16.



4065. Calice formé d'un coquillage *(nautilius pompilius)* ciselé en camée et monté sur pied de bronze doré à balustre; le bord de la coquille est sertie de bronze doré; le devant porte des armes nobiliaires et le dos est orné d'un chérubin à quatre ailes qui embrassent la coquille. Le tout pose sur un pied en bois doré et sculpté de la même époque.

La coquille porte des arabesques et figures chinoises qui semblent indiquer une provenance étrangère à l'Italie.

XVIIme siècle. Italien. Travail de monture florentin. H. 28.



N° 4065

4066. Burette d'église en cuivre jaune, estampée repoussée et ciselée, portant comme décoration des feuilles de vigne et du raisin (le sang de Jésus-Christ), de même que dans l'orfévrerie et la ciselure d'église, le blé signifie le pain et le roseau, l'eau du baptême.

Les travaux de cette nature de repoussé se font en ciment;

l'emploi de la ressing n'est ici nécessaire que pour la tête d'animal formant goulot.



Il manque probablement un bouton au sommet du couvercle pour terminer cette burette dont la forme entée sur un calice ne manque pas d'élégance.

XVIIme siècle. Italien (romain). H. 17.

4067. Statuette de bronze ronde bosse représentant

probablement l'empereur Trajan ; elle a été déformée accidentellement. Travail très-courant, ayant servi d'ornement à quelque cabinet de l'époque.

XVIIme siècle. Italien. H. 25.

4068. Statuette de bronze ronde bosse représentant un empereur romain et offrant, comme l'hercule nº **4064**, un défaut de proportion dans l'épaule droite. Même usage que ci-dessus. (Voir la gravure ci-contre.)

XVIIme siècle. H. 13.

4069. Statuette de bronze ronde bosse. Jupiter, le haut du corps nu, bras droit cassé, à ses pieds l'aigle dont la tête manque. La nature de ces cassures fait penser que la statuette a été coulée de tout point telle qu'elle existe et n'est autre qu'une reproduction réduite d'une statue antique. (Voir la gravure, page 133.)

Fin du XVIIme siècle. Travail romain. H. 13.

4070. Statuette de dame romaine. Bronze doré au feu, ronde bosse et ayant servi évidemment de décoration à un cabinet de l'époque. (Voir la gravure, page 135.)

XVIIIme siècle. Italien. H. 12.

4071. Couvert d'argent ; le manche du couteau est repoussé à l'estampé et ciselé; la fourchette et la cuillère sont fondues et retouchées. D'après les poinçons, on voit que ce couvert est de fabrique napolitaine (1715). (Voir la gravure, page 137.)

XVIIIme siècle. Italien. La gravure représente les objets de grandeur naturelle.



N° 4068



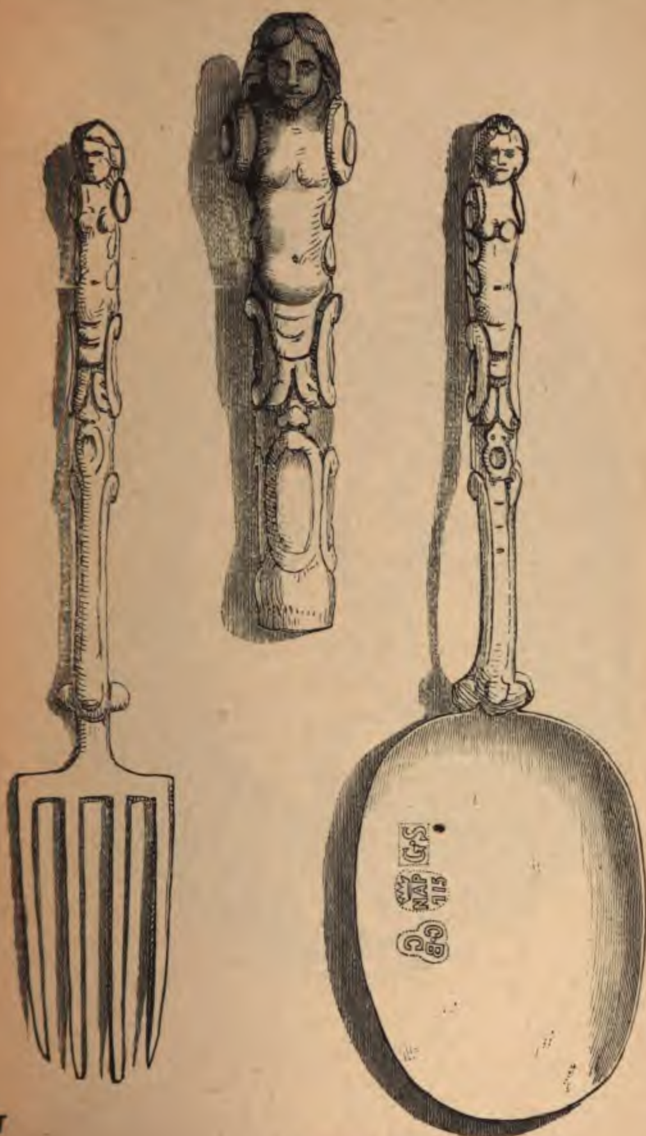


N° 4069





N° 4070



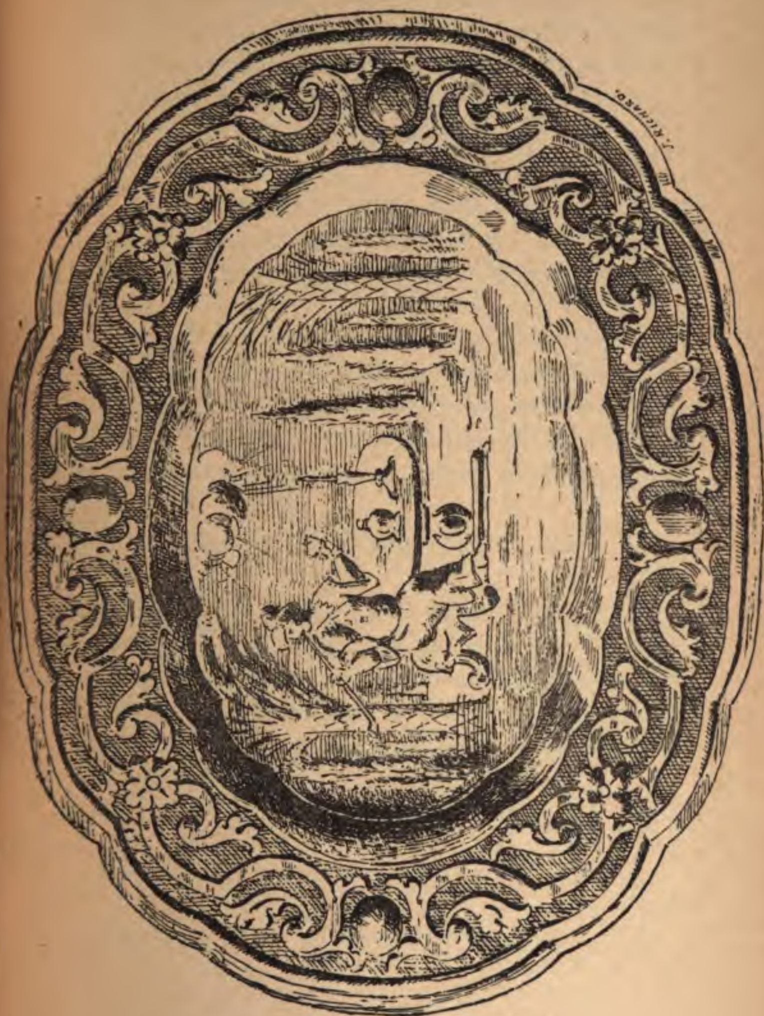
N° 4071





N° 4072





N° 4074



4072. Plat ovale en cuivre jaune, repoussé sur matrice et ciselé; au centre on voit un paysan de dos, assis à terre à côté d'un chien courant et d'un lévrier; au fond, un arbre et une palissade. (Voir la gravure, page 139.)

XVIIIme siècle. Travail flamand. p.D. 21. g.D. 26.

4073. Plat ovale en cuivre jaune argenté; même travail. Le rebord est orné de méandres et d'arabesques analogues à celles du plat précédent, mais d'une disposition plus régulière.

Au centre, l'artiste a représenté Diane assise au pied d'un arbre, elle tient un cor de chasse de la main gauche; appuyée à terre et sur la main droite étendue, elle soutient un oiseau peut-être un épervier; dans les airs, on voit deux autres oiseaux qui se confondent avec les nuages. (Voyez la gravure, page 79.)

XVIIIme siècle. Travail flamand. p.D. 31. g.D. 39.

4074. Plat ovale en cuivre jaune; même travail. Le rebord est orné comme celui du plat n° 4072, et le centre porte comme décoration un homme assis, fumant et buvant devant une table sur laquelle se trouve un flacon et une chandelle allumée; il se trouve au milieu d'un bosquet de cyprès et de palmiers. (Voir la gravure, page 141.)

XVIIIme siècle. Travail flamand. p.D. 17. g.D. 22.

CHAPITRE IV

VERRERIE[1] DE MURANO

Amurianas, Amurianum, puis dans les documents du XI[me] siècle *vico amuriense, vico murianas*, enfin *Murano*, est un îlot de quatre kilomètres de circuit, situé à environ un demi-mille de Venise, habité d'après les documents depuis le V[me] siècle et envoyant, dès le IX[me] siècle, des colonies à l'extérieur, entre autres à Venise même où les Muraniens peuplèrent le quartier qui, encore aujourd'hui porte le nom de *Dorsoduro*.

Murano eut de tout temps ses propres lois, droit de juridiction civile et criminelle, ainsi que celui de frapper, le jour de l'Ascension, des monnaies d'or et d'argent portant d'un côté les armes du doge, du podestat et du camerlingue et de l'autre celles des quatre députés de l'île, unies à l'écusson de Murano : à l'origine un coq et ensuite un coq entouré d'un renard et d'un serpent. Ces droits furent confirmés par le Sénat en 1502 et réunis dans un code qui porta le nom de *Statuto di Murano*, et cela jusqu'à l'époque de la domination autrichienne qui ne lui laissa que l'autonomie d'un municipe distinct de Venise.

[1] Voir, pour ce qui concerne les origines de l'art de la verrerie, au volume II de notre *Cat. descriptif*, pages 417 et suivantes.

L'ancienneté de la fondation de Murano, les données conservées dans les archives de Venise, par lesquelles il est constaté que dès le VIIme siècle des ouvriers vénitiens étaient appelés en Angleterre pour placer des vitrages, la décoration de mosaïque de verre, l'abside de St-Cyprien de Murano en 1109, l'extension que l'art de la verrerie avait reçue à Murano au début du XIIIme siècle, époque où la chronique de Martin de Canal nous montre les verriers déjà unis en corporation, ainsi qu'un décret du Grand Conseil de Venise de l'an 1237 qui autorisa les maîtres verriers souffleurs d'extraire des forêts de la République jusqu'à mille chars de bois par an, tous ces faits n'eussent point suffi à porter le nom de Murano à une aussi haute renommée qu'ils l'ont fait, sans un décret de l'an 1289 du Grand Conseil de Venise qui, par crainte des incendies, défendit à qui que ce fût d'établir des manufactures de verre dans l'intérieur de la ville, à moins que le verrier ne fût propriétaire de la maison.

Ce décret laissait subsister de trop grandes chances d'incendies et il fut complété par un décret de 1291 qui ordonnait la destruction de toutes les fabriques qui existaient à l'intérieur de Venise. Ce fut alors qu'on choisit l'île de Murano, voisine de la ville et dans laquelle, comme nous l'avons dit plus haut, l'art de la verrerie comptait déjà de nombreux représentants. En l'année 1292 enfin, on permit cependant aux fabricants de menue verrotterie (*fabbriche de conterie*) qui confectionnaient des perles, des pierres fausses et des bijoux de verre, de se fixer à Venise même.

Avant de nous occuper des verreries qui sont sorties des officines de Murano, jetons un rapide coup d'œil sur la destinée de cette industrie depuis la chute de l'empire d'Occident jusqu'au XVme siècle, époque où la république de Venise, par ses établissements de Murano, acquit le monopole de cette industrie, monopole qu'elle conserva presque intact

jusqu'au moment où Colbert, attirant en France ses plus habiles artistes, lui porta un coup dont elle ne se releva pas.

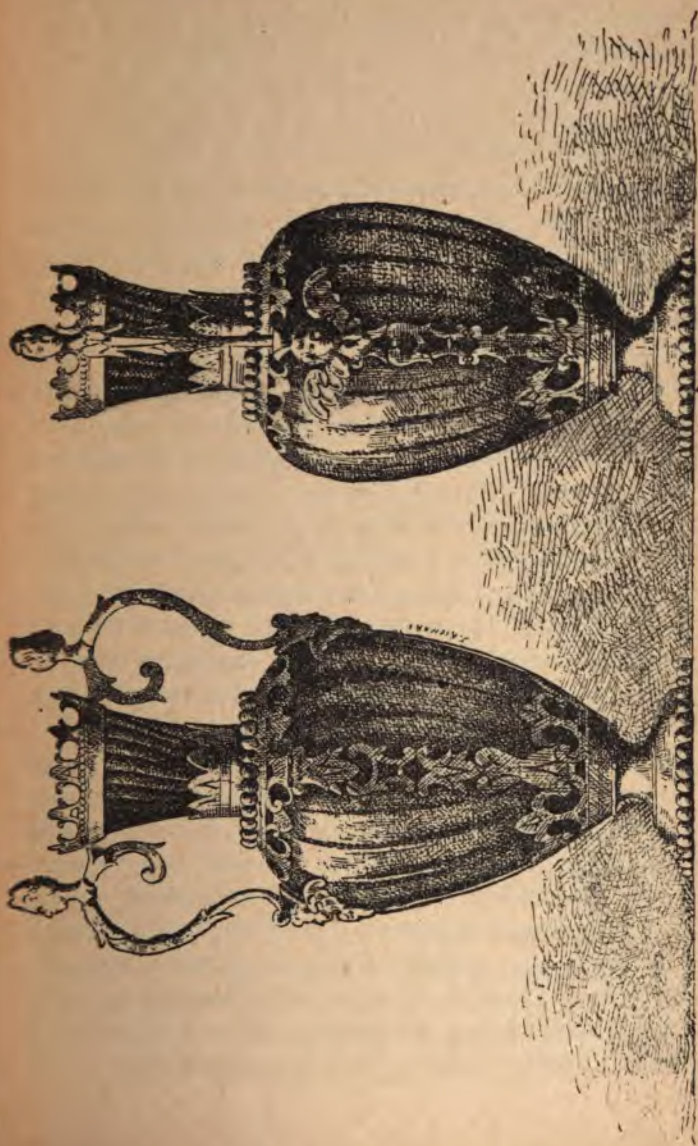
Constantin, en transportant à Byzance la capitale de l'empire, y réunit tout ce que l'Italie, la Grèce et l'Asie renfermaient d'artistes en tout genre ; ce fut alors que les verriers de Rome transportèrent leurs ateliers sur les rives du Bosphore dans le voisinage duquel s'établit le quartier des verriers, afin sans doute de faciliter l'approvisionnement des matières premières et l'expédition par mer des produits achevés.

Une loi du Code théodosien exempte les verriers de tout impôt personnel, et, sous l'influence des encouragements et des faveurs dont ces ouvriers étaient honorés, la verrerie de luxe continua à y fleurir tant que dura l'empire d'Orient lui-même.

Les produits qui sortaient de ces officines étaient estimés à une valeur plus grande que les vases d'or et d'argent, et dans l'envoi des présents que fait l'empereur romain Lécapène à Hugues, roi d'Italie (926), on voit figurer des vases de verre à côté de coupes en agate-onyx.

Les fabriques de Byzance n'étaient pas les seules qui eussent survécu à la ruine de l'empire d'Occident, ainsi l'Égypte et la Syrie conservèrent les anciennes traditions qui furent respectées par les conquérants arabes (650), Les productions postérieures à cette date, tout en montrant les mêmes qualités de fabrication et de décoration, portent en général quelque verset du Koran. Toutes les verreries orientales reçurent, à partir du XIme siècle, quelle qu'en fût la provenance, la dénomination de verrerie de Damas, et c'est ainsi qu'elles figurent dans les inventaires jusqu'au XVme siècle.

La conquête de Constantinople par les Croisés (1204), à laquelle avait pris part la république de Venise, fournit à cette dernière l'occasion d'introduire des éléments nouveaux



N° 4075

de perfectionnement dans ses fabriques naissantes de Venise et de Murano qui, cependant jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs (1453), ne peuvent encore lutter comme art avec la verrerie de Byzance.

Pendant toute la durée des XIIIme, XIVme et la première moitié du XVme siècle, la verrerie de Murano se développa plus dans le sens industriel qu'artistique, ses fabriques devant suffire presque exclusivement aux demandes, non-seulement de l'Europe, mais des contrées les plus éloignées où abordaient les vaisseaux de la république de St-Marc, quoique nous croyons devoir redresser une erreur longtemps accréditée, savoir, de l'ancienneté de la fabrication des perles de verre à imitation d'agate et de pierres précieuses à laquelle les voyages et les missions de Marco Paolo auraient donné l'occasion de se produire et de se développer, tandis qu'il appert d'un décret de l'an 1445 que cette fabrication était toute récente à cette date et par un acte inscrit à la matricule des verriers de Murano, chap. 115, à la date du 17 février 1510, que, depuis environ vingt ans en arrière, soit à la fin du XVme siècle, on exportait en Allemagne des tubes et tiges de verre coloré qui revenaient sous la forme de pierres fausses, exportation qui fut prohibée par le Sénat de Venise.

C'est à partir de cette même époque que les verriers de Murano empruntèrent aux Grecs tous leurs procédés pour colorer, dorer, émailler le verre. Ces procédés, appliqués aux belles formes que la renaissance universelle des arts en Italie remit en honneur, contribuèrent à faire produire aux maîtres verriers de cette époque les chefs-d'œuvre qu'on admire dans les principales collections de l'Europe. De cette origine orientale de nombre de verriers proviennent sans doute les quelques formes orientales qui se retrouvent dans les objets qui sortirent de ces officines pendant le XVIme et le XVIIme siècle (comparez avec les n°s 4088 et 4089), à moins

que l'on y voie la recherche de se conformer au goût propre des nations auxquelles ces produits étaient destinés, comme cela se passe encore de nos jours pour les industries qui trouvent leurs débouchés dans des contrées lointaines.

La civilisation est redevable de bien des inventions aux verriers de Venise et de Murano. Je me bornerai à en indiquer les principales par ordre chronologique, suivant en cela un ouvrage paru en 1874, à Venise, sous le titre de *Monographia della vetreria veneziana e Muranese.*

En 1090, on trouve un nommé Petrus Flabianus Phiolarius, premier verrier vénitien, dont le nom soit parvenu jusqu'à nous; nous avons vu plus haut qu'à partir du XIIme siècle, on fabriquait des mosaïques; en 1279, nous voyons que l'on faisait des bouteilles, des poids et des mesures en verre; une année plus tard, il est question de l'emploi de la roue; en 1289, les verriers de Murano travaillent au fanal du phare d'Ancône qu'ils refont à neuf en 1305. C'est vers cette époque, c'est-à-dire en 1301, qu'il est question pour la première fois de l'autorisation accordée à François, fils de maître Nicolas, de fabriquer des lunettes (*vitrios ab oculis ad legendum*), malgré l'opposition des ouvriers qui les faisaient en cristal de roche, et de vendre à Venise *aglarios de vitro*, malgré le capitulaire des marchands de verre blanc. En 1317, il est question d'un Giovanni de Murano qui est autorisé à faire des émaux et, en 1330, de faire des verres à vitre colorés; cinq ans plus tard, maître Marc, peintre de fenêtres de verre historiées décore une chapelle de l'église de St-Marc-de' Frari. En 1370, on a les caractères mobiles ou plutôt des majuscules en verre qui servent à marquer les caisses d'expédition des verreries; ces caractères sont de forme gothique. Cet usage a peut-être donné, au XVme siècle, à Pamphile Castaldi, qui possédait une villa à Murano, l'idée des caractères mobiles de l'imprimerie. C'est vers 1445 que



N° 4076



remonte l'imitation des pierres précieuses au moyen du verre, comme il ressort d'un décret du Sénat qui menace de la peine de 1000 ducats d'amende quiconque vend des pierres fausses pour des vraies. En 1468, on avait trouvé le cristal blanc transparent et incolore, susceptible d'être coloré en diverses nuances transparentes, et les verriers Angelo et Marino Beronière, père et fils, se distinguent entre tous pour leur habileté dans leur art; ce sont eux qui inaugurent l'âge d'or de la verrerie vénitienne.

L'année 1498 vit apparaître une industrie nouvelle, celle des glaces, qui eut à lutter contre ceux qui faisaient les miroirs d'acier poli. Au commencement du XVIme siècle, l'art du dessin inventant des formes pleines d'élégance pour les coupes et les vases, trouva les verriers de Murano en possession de tous les secrets de métiers et tours de mains propres à être mis au service de la décoration de ces belles pièces : dorure, émail, coloration dans la pâte, gravure et taille, tels sont les moyens dont ces artistes se servaient pour orner sans déformer, et décorer sans surcharger, les formes fournies par la renaissance.

La renommée de ces fabriques atteignit un tel degré que Henri III, roi de France et de Pologne, lors de sa visite à Venise (1574), éleva à la noblesse tous les chefs de famille verriers de l'île de Murano.

Pendant tout le XVIme et le XVIIme siècle, les perfectionnements se succèdent; c'est ainsi qu'en 1528 André Vidor inventa le travail des perles au chalumeau. En 1545, il est question d'un François Bertolazzi qui, à l'enseigne du *Vaisseau*, tient fabrique de verres soufflés filigranés. (Voyez la gravure, page 157.) En 1554, Jérôme Magagnati introduit les vitres carrées en remplacement des vitres rondes. En 1602, Vincenze Miotti trouve le moyen de faire la fausse aventurine dont le cornet n° 4084 fournit un exemple. Christophe





N° 4085



d'une transformation, tels que les tubes de verre colorés qui étaient réduits en perles par les Allemands; enfin toutes ces précautions ne parurent point encore suffisantes, et l'inquisition d'État, dans l'article 26 de ses statuts, prit la décision suivante : « Si un ouvrier transporte son art dans un pays étranger, au détriment de la république, il lui sera envoyé l'ordre de revenir; s'il n'obéit pas, on mettra en prison les personnes qui lui appartiennent de plus près,... si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstinait à vouloir demeurer à l'étranger, on chargera quelque émissaire de le tuer. » Cette décision fut appliquée deux fois sur des ouvriers attirés en Allemagne par l'empereur Léopold, comme il ressort de documents conservés aux archives des affaires étrangères. Des arrêtés, du 22 mars 1705 et du 13 avril 1762, confirmèrent les dispositions précédentes et ajoutèrent de nouvelles rigueurs aux lois anciennes, surtout contre ceux qui divulgaient les secrets de fabrication.

Ces rigueurs despotiques contre ceux qui trahissaient les intérêts de la patrie avaient comme contre-poids les faveurs dont furent honorés les verriers fidèles à la république pour laquelle la verrerie n'était pas un métier, mais un « *ars tam nobilis,* » comme elle est traitée dans un décret du Sénat, du 15 mars 1383. Mais ni ces rigueurs, ni ces faveurs ne purent conserver à Venise le monopole de cette industrie qui fit, pendant près d'un millier d'années, sinon sa fortune exclusive, du moins qui y contribua puissamment.

Les fabricants modernes ont retrouvé et remis en honneur les verres qui firent la gloire et la réputation de l'antique Venise; mais l'ère de la protection est finie, et l'avenir seul pourra démontrer si les verriers de Murano et de Venise sont dotés d'une quantité de patriotisme suffisante pour réserver à leur patrie les arts qui l'ont immortalisée, ou bien si, attirés par le gain, ils iront, abusant de la liberté qui leur est concé-

dée, fonder des établissements rivaux auprès des souverains étrangers qui pourront les attirer.

4075. Vase en verre émeraude soufflé et façonné à côtes, monté en bronze doré. La garniture est estampée, ciselée et dorée, tandis que les anses, élégamment terminées par des têtes d'anges, sont fondues et ciselées.

Ce travail peut se rapporter au début du XVIme siècle, par l'élégance de la forme et la pureté des lignes. (Voyez la gravure, page 147.)

H. 25. D. 11.

4076. Calice à pied, en verre soufflé et façonné. La coupe et le pied sont teints en rose rubis par l'or; le pied lui-même est en verre blanc et la fleur, enchâssée dans le médaillon, est faite en émail vert et rose. La légèreté, l'élégance dans la forme et le choix des couleurs ne sauraient être dépassés. (Voyez la gravure, page 151.)

XVIme siècle. H 31. D. du calice 9, du pied 13.

4077. Calice analogue au précédent, mais moins élancé. Le pied et la coupe sont colorés en bleu opaque; les fleurs du médaillon sont violettes. Tout porte à croire que c'est une imitation partielle, c'est-à-dire que le pied et la coupe auraient été soudés sur un corps ancien.

H. 22. D. de la coupe 7 $^{1}/_{2}$. D. du pied 8 $^{1}/_{2}$.

4078. Verre à boire soufflé, en verre blanc. Le pied a la forme d'un balustre. On remarquera la belle proportion du pied, du balustre et de la coupe. (V. la gravure ci-contre.)

XVIme siècle. H. 18. D. de la coupe 9, du pied 10.



N° 4078



4079. Chandelier soufflé, imitant comme forme les chandeliers persans; le verrier a dû donner au pied une grande amplitude à cause de la grande légèreté de l'objet; il a dû également le protéger contre les chances de rupture provenant de la chute de la cire fondue, et pour cela il a introduit comme une seconde base large et forte entre le pied proprement dit et la tige en forme de balustre; on remarquera l'élégance et la belle proportion de cette partie du chandelier, ainsi que l'entente du cylindre supérieur destiné à recevoir la chandelle ou le cierge, dont les dimensions permettent de donner de la solidité sans être obligé de serrer outre mesure le bougie. (Voir la gravure, page 165.)

XVIme siècle. H. 23. D. du pied 14.

4080. Plat ombiliqué, soufflé, doré en semis et gravé à la pointe de diamant.

M. l'abbé Vincenzo Zanetti, directeur du Musée de Murano, me communique, à propos de ce genre de travail, la note suivante que je transcris textuellement :

« La gravure à la roue et celle des graphites au moyen du « diamant et de la pierre à fusil existaient déjà à Venise et à « Murano dans le XIIIme siècle. Je juge que la gravure en « graphite est exclusive et, en tout cas, une spécialité mar- « quée pour Murano dans les XIVme, XVme, XVIme et XVIIme « siècles. On conserve des travaux merveilleux qui remon- « tent à ces époques, non-seulement sur les coupes, les bas- « sins, les verres à boire, mais même sur les miroirs; le « Musée de Murano possède un miroir du XVIIme siècle orné « d'une bande de 20 centimètres de largeur qui court tout « autour et renferme des oiseaux et des fleurs entrelacés, « d'une beauté surprenante. On se servait de ce procédé « pour graver des documents, et notre Musée (de Murano) « en conserve quelques échantillons. Entre autres, je citerai

« un grand bassin portant les initiales A. V. et les armes du « doge entourées de graphites gravés, bassin qui faisait « partie du don de joyeux avénement offert par les verriers « de Murano au doge Antonio Venier; ce travail remonte au « XIVme siècle.

« Malgré le degré de perfection et la durée de cet art, je « ne puis vous citer que deux noms d'artistes graveurs sur « les verreries et les miroirs de Murano, ce sont : dans le « XVIme siècle, *Vincenzo d'Angelo*, et dans le XVIIIme, *Matteo* « *Fantin*. »

Dans notre plat la décoration gravée à l'envers le laisse entièrement net à l'endroit; la dorure est appliquée, à l'envers également, entre les nervures circulaires.

On voit au centre, une femme à l'écharpe flottante versant du vin dans une coupe; des fleurs garnissent le champ libre, fleurs disposées et agencées à la manière persane; le pourtour relevé fait voir, tant en profil qu'en place, une série de guirlandes de fleurs et de fruits dont les rubans sont fixés au rebord supérieur et ondulés dans le champ laissé libre par les guirlandes; sur le rebord enfin, on voit des sortes de chimères affrontées, ayant entre elles des guéridons chargés de fleurs et derrière elles des feuillés rappelant les ornements mauresques ou persans.

L'or est mêlé à la matière vitreuse et les filets ainsi dorés paraissent saupoudrés d'une poudre d'or impalpable. Le procédé suivi pour obtenir ce résultat, en usage déjà chez les Grecs de Bysance et pratiqué aux XVme et XVIme siècles à Venise et à Murano, est resté inconnu, on ne sait si l'or en feuilles ou plutôt en dissolution était appliqué sur le verre avant l'entière terminaison du soufflage. Sur les vases plus anciens, l'or se répand en traînées ou en voiles, raréfié qu'il est par l'action du soufflage; c'est cet effet que M. Labarthe désigne sous le titre de semé d'or. L'exemple que nous fournit le



N° 4079





N° 4080

plat qui nous occupe ne donne qu'une idée imparfaite des effets que la verrerie obtenait par ce procédé. (Voir la gravure, page 167.)

XVIme siècle. H. 3 1/2. D. 28.

4081. Plateau à pied soufflé et gravé en dessous comme le précédent. La décoration porte des méandres avec fleurs d'où sortent alternativement des chevaux et des taureaux; le cercle central seul est gravé en dessus, à cause du pied qui eût empêché la décoration en dessous. Ce travail de gravure est fait à la pointe sèche comme pour le numéro précédent.

XVIme siècle. H. 9. D. 30.

4082. Soucoupe ou **assiette** à fond plat, gravé à l'envers de même manière que le précédent. On remarquera combien le dispositif et le dessin de l'ornementation rappelle ceux des plats persans ou mauresques; c'est là une influence que nous aurons plus d'une fois l'occasion de constater à propos des verreries de Murano et plus tard à l'occasion des étoffes sorties des ateliers de Venise. (Voir la gravure, page 171.)

XVIme siècle. H. 1 1/2. D. 17.

4083. Lampe, imitant en verre soufflé, étiré et façonné, les lampes de bronze et de laiton en usage en Italie.

Cette lampe (*Lucerna*) présente un exemple remarquable de l'habileté des verriers de Murano; le pied soufflé est orné de feuilles d'acanthe qui masquent un pas de vis intérieur en creux, destiné à recevoir la vis par laquelle est terminée la tige centrale, renforcée par le bas pour présenter une plus grande apparence de solidité; ces feuilles d'acanthe

étaient dorées légèrement au feu. La tige est terminée à son extrémité supérieure par un autre pas de vis, sur lequel s'emboîte un écrou en forme d'anneau, surmonté d'une palmette, de manière à permettre de porter la lampe d'un endroit à un autre.

La lampe elle-même est formée d'un corps muni de quatre becs; ce corps, creux à l'intérieur, remonte vers la tige et forme coulant, tandis que le rebord extérieur renflé porte le couvercle en forme de chapiteau corinthien renversé, qui lui-même glisse à volonté sur la tige pour permettre l'introduction de l'huile; enfin les intervalles entre les becs sont décorés de fleurs émaillées qui sont rehaussées par des palmettes en clinquant.

Les orifices par lesquels sortaient les mèches étaient munis de petits becs de bronze afin d'empêcher le verre de se rompre par suite de la chaleur développée par la combustion, enfin à un anneau de métal enfilé sur la tige au-dessus du couvercle, pendent des chaînettes estampées destinées à supporter divers instruments, tels que : un poinçon pour attiser la flamme, des mouchettes pour nettoyer la mèche et de petites pinces pour l'allonger après l'avoir mouchée. (Voir la gravure, page 173.)

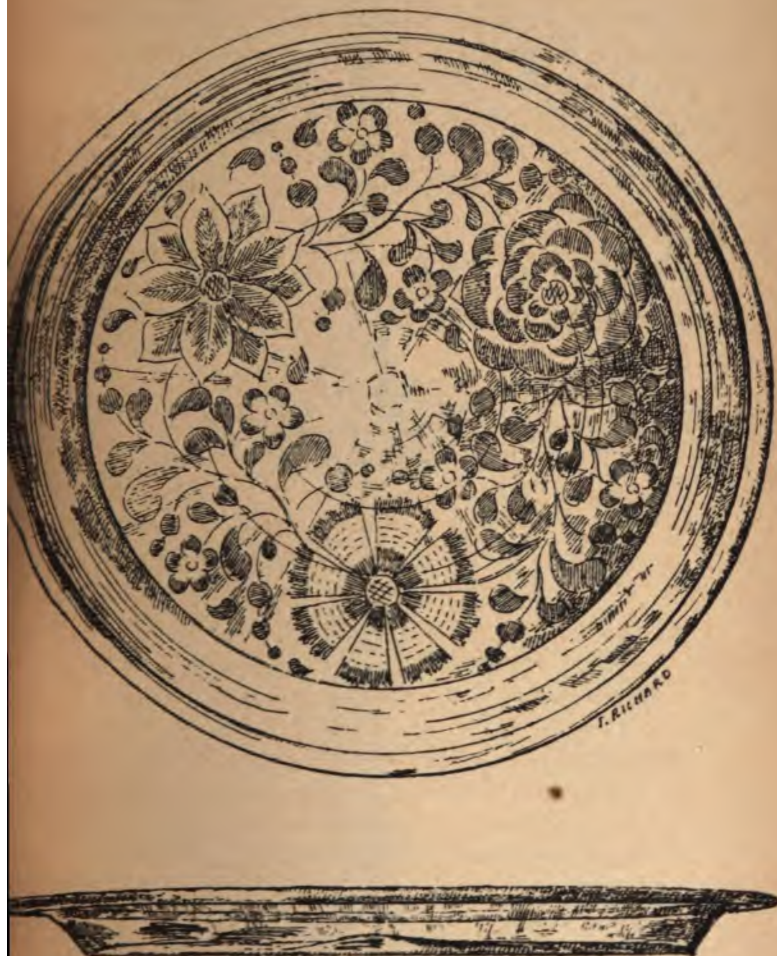
Fin du XVIme siècle. H. 87. D. de la lampe. D. du pied 22.

4084. Cornet à boire soufflé et façonné; le pied est formé par un serpent enroulé sur lui-même, dont le corps et la tête sont semés d'aventurine; le cornet lui-même est en verre émeraude. (Voir la gravure, page 155.)

Début du XIIme siècle. H. 21. D. du cornet 5. D. du pied 9.

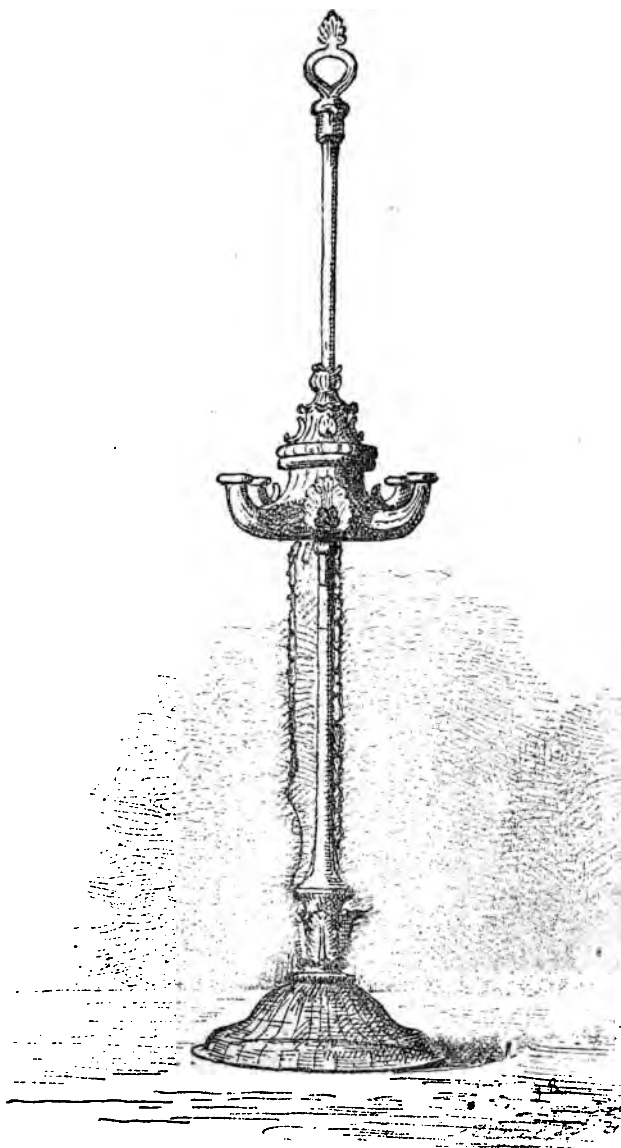
4085. Buire en verre filigrané et soufflé; l'anse, le bouton et le goulot sont en verre blanc. (Voyez la gravure, page 157.)

XVIIme siècle. H. 14.



N° 4082





N° 4083

4086. Plateau avec dorure au mordant. La dorure est appliquée au revers et, contrairement à ce qui a lieu pour le semis d'or, le métal n'est point incorporé à la masse vitreuse, mais appliqué au feu de moufle. Ce mode de poser l'or à l'envers a servi dans la décoration polichrome du cabinet d'ébène, catalogué sous le n° 4020, mais avec la différence néanmoins, que dans ce dernier cas l'or n'adhère que par juxtaposition et non point au feu de moufle. (Voir la gravure, page 177.)

XVII[me] siècle. H. 3. D. 22.

4087. Coupe soufflée, ornée de nervures et de filets bleus rapportés.

La régularité de ces nervures nous montre que les verriers de Murano connaissaient l'usage du moule du souffleur; quant à la décoration par filets ce n'est ici que la continuation d'un usage ancien, car le moine Théophile nous apprend que les Grecs faisaient des *scyphos* et des *fialas*, vases et fioles entourés de filets du même verre qui servait à former les anses et le goulot; c'était donc à l'origine en imitation des verres byzantins que l'on employait ce mode d'ornementation. Ces fils de verre rapportés à chaud sont ordinairement bleus. (Voir la gravure, page 179.)

XVII[me] siècle. H. 17. D. 25.

4088. Buire soufflée, de forme orientale (*persane*); les ornements, tels que l'anse et le goulot sont travaillés à la pince; le haut du vase porte des filets bleus posés à chaud, et le corps de la buire des boutons bleus également qui simulent des saphirs, enfin trois grosses gouttes de verre appliquées, l'une sous le goulot, les deux autres aux deux côtés de la panse ont reçu à chaud avec une feuille d'or interpo-

sée, l'empreinte d'un cachet gravé, en acier sans doute, sorte de tête de Méduse que le verrier a tenue détachée par le haut en forme de pyramide terminée par une petite perle blanche; l'anse fortement soudée au corps de la buire porte un ornement en crête de coq, travaillé à la pince et son attache au col de la buire a lieu au moyen d'une sorte de tortillon en verre qui forme comme un léger collier. Le goulot dont la forme et l'emmanchement rappellent le col du cygne, est terminé comme la tête de cet oiseau.

Nous ne saurions trop attirer l'attention sur la grâce parfaite de ce petit chef-d'œuvre comme disposition, proportion des parties et agencement général. (Voir la gravure, page 181.)

XVIIme siècle. H. 11.

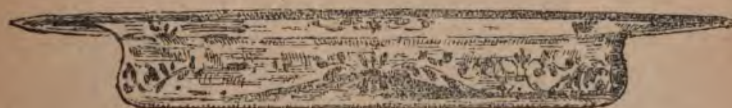
4089. Couvercle de vase, même travail qu'au numéro précédent; le dôme est à côtes, la poignée en balustre terminé en boule, et le rebord du couvercle orné de quatre oreillettes ayant reçu l'empreinte de têtes de satyres; ces empreintes alternent avec des perles bleues; au-dessous du rebord enfin, la portion destinée à entrer dans le vase a une forme légèrement conique, renversée afin de faciliter l'ouverture. Le caractère oriental est encore manifeste, mais à un degré moindre que dans la buire précédente. (Voir la gravure, page 183.)

Fin du XVIIme siècle. H. 12 D. 10.

4090. Amphore soufflée et ouvrée; ornements imprimés et travaillés à la pince; le corps est en verre opale, tandis que les boutons et les grappes sont en verre blanc.

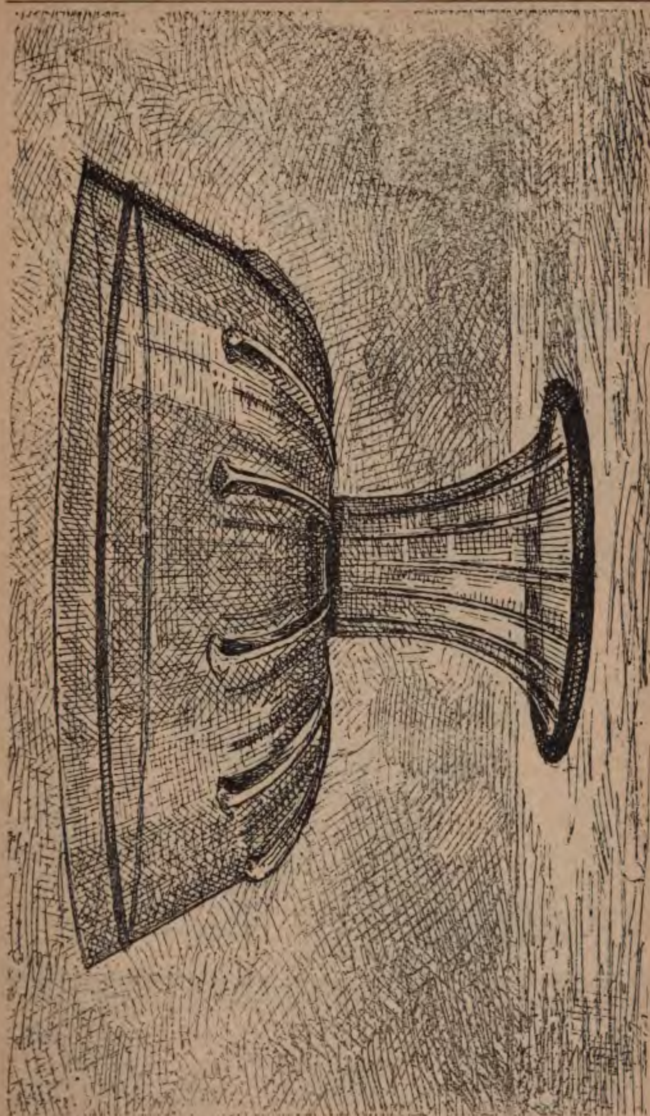
Ce vase, quoique conservant encore quelque tradition des belles formes, présente déjà des signes de décadence; les





N° 4086





N° 4087





N° 4088



N° 4089



anses sont d'une courbure peu gracieuse, trop fortes en bas et trop contournées; le pied à balustre est mesquin par rapport à la dimension de l'amphore; enfin le plat du pied est trop petit pour donner à l'ensemble l'apparence de la solidité; nous sommes loin de l'élégance des vases nº 4078 et même 4088. (Voir la gravure, page 187.)

Début du XVIIIme siècle. H. 30. GD. 12. PD. du pied 9.

4091. Vase soufflé, en verre blanc avec filets rapportés en verre bleu et enroulement hélicoïdal façonné à la pince; la panse du vase porte trois fleurs en émail rouge et blanc appliqué pendant que le vase était encore chaud et venait d'être façonné.

La forme générale de l'objet, le pied en baldaquin, ainsi que le poids plus considérable que celui des vases analogues de production antérieure, continuent à faire sentir l'abaissement du goût et la recherche du bon marché pour lutter contre l'abandon où la mode laissait la verrerie de luxe de Murano, pour les cristaux taillés de la Bohême. (Voir la gravure, page 189.)

XVIIIme siècle. H. 17.

4092. Plateau soufflé et décoré de filets en verre blanc et en verre bleu appliqués à chaud; on remarquera la lourdeur du balustre formant pied, surtout si on le compare à celui du nº 4078. (Voir la gravure, page 191.)

XVIIIme siècle. H. 7. D. 20. D. du pied 10.

4093. Plat ou **soucoupe** en verre blanc, avec filets circulaires en verre blanc rapportés à chaud. Le profil de ce plat comparé à celui du plat analogue nº 4086, fournit un exemple de plus à l'appui de notre observation du nº 4091.

XVIIIme siècle. H. 2. D. 15.



N° 4090





N° 4091





N° 4092

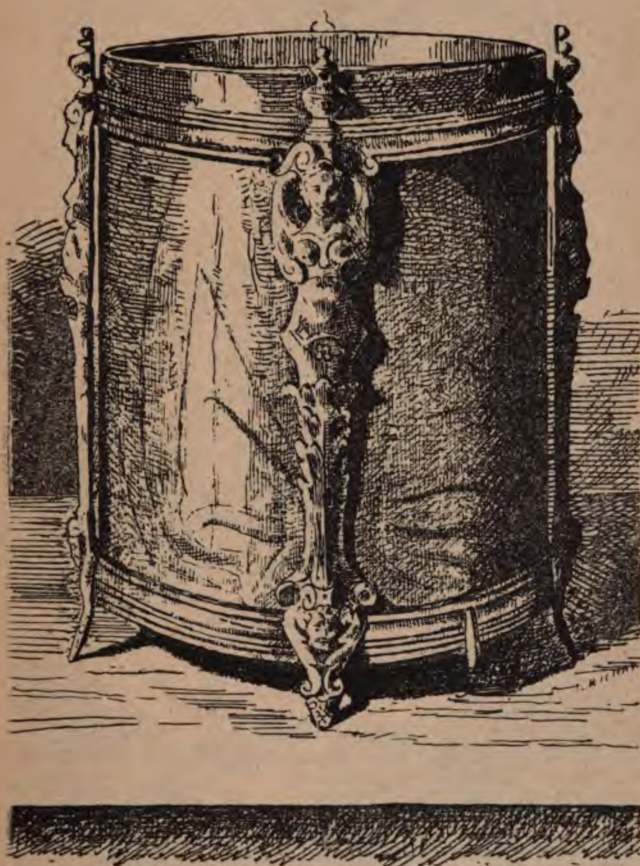




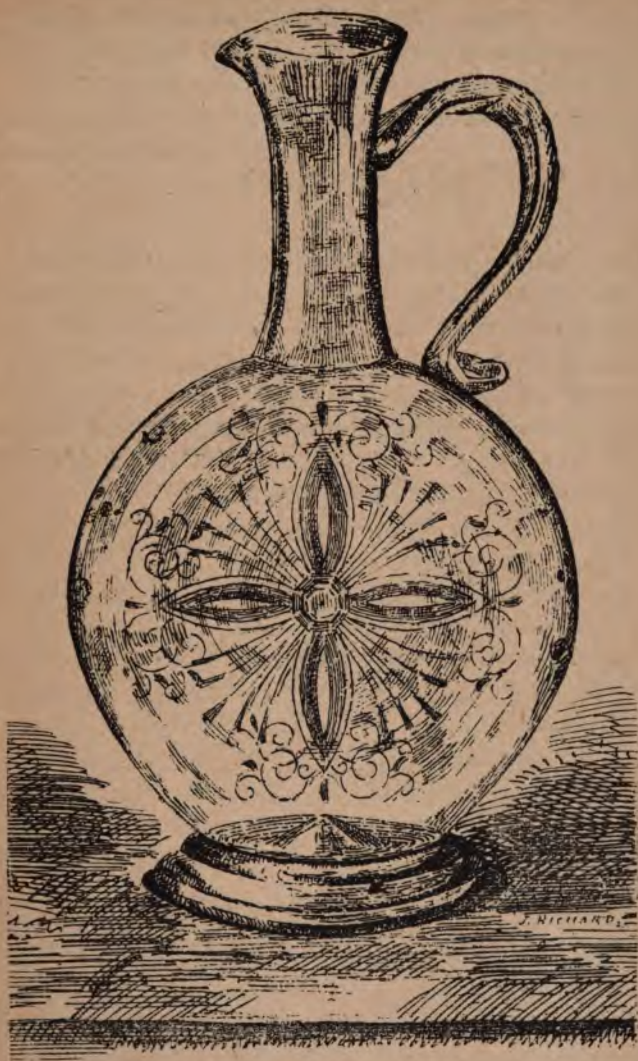


N° 4097





N° 4098



N° 4099



4098. Verre calcédoine soufflé, monté en bronze doré, style Louis XV, italien. Les verriers de Murano avaient trouvé le moyen de le faire dès le commencement du XVme siècle, comme nous l'avons dit dans l'introduction. (Voir la gravure, page 197.)

XVIIIme siècle. H. 16 $^1/_2$. D. 9 $^1/_2$.

4099. Buire soufflée, façon Bohême, et la panse décorée d'ornements gravés à la roue et à la pointe. La légèreté de cet objet, ainsi que la nature du verre montrent clairement que cette buire est due aux verriers de Murano qui, pour servir la mode, ont abandonné les formes et les traditions qui ont fait leur réputation dans les siècles antérieurs. (Voir la gravure, page 199.)

Fin du XVIIIme siècle. H. 25.

CHAPITRE V

DE LA RELIURE

Les livres, du latin *liber*, dans le sens primitif de *aubier*, pellicule entre le bois et l'écorce, affectaient à l'origine la forme de longues bandes enroulées autour d'une tige ou bâton, tels qu'on les voit figurés sur les monuments anciens. L'aubier présentant de grands inconvénients, les Égyptiens lui substituèrent de bonne heure le *papyrus*, appelé *byblos*, d'où probablement l'appellation grecque de *biblion* pour *livre*, origine du terme usité maintenant de *bible* pour le livre par excellence, le *livre saint*.

La production du papyrus battu et réduit en bandes collées ensemble par la simple interposition de l'eau du Nil, était considérable en Égypte; cependant, sous le règne de Ptolémée Épiphane, l'exportation en fut interdite. Cette interdiction, toute momentanée qu'elle fut, amena l'invention du parchemin par Euménée, roi de Pergame, d'où son nom latin de *Pergamen*. Les peaux d'agneaux, ainsi préparées, étaient collées ensemble par une colle forte produite avec les raclures et les déchets de la matière elle-même.

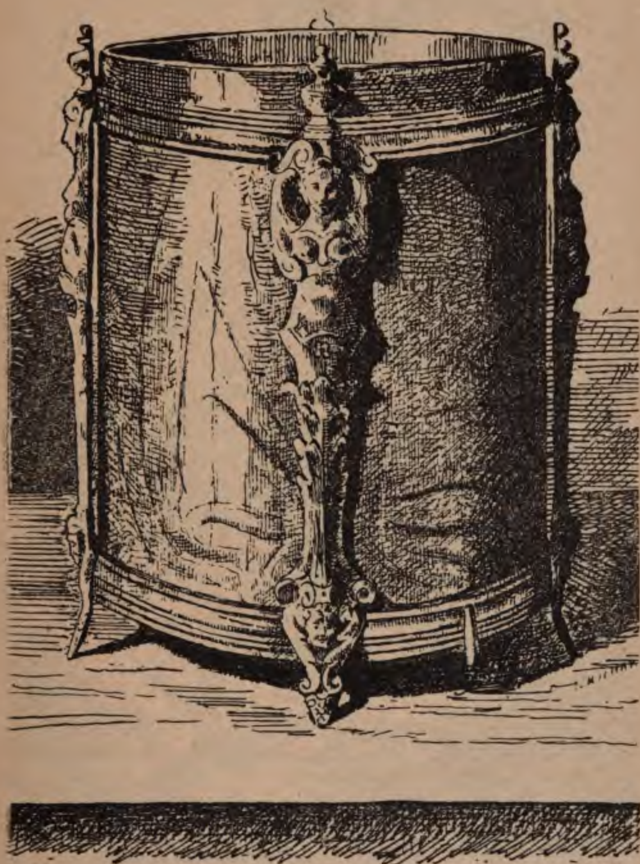
On employait tant le papyrus que le parchemin, comme nous le faisons du papier, seulement les caractères écrits sur sur toute la longueur en une colonne ou divisés en plusieurs colonnes correspondant à nos pages n'étaient tracées qu'au recto, le verso restant entièrement blanc par la raison qu'en enroulant le manuscrit on eût été exposé à effacer les caractères, s'ils eussent été tracés des deux côtés. On suit encore de nos jours, au Japon, ce mode de procéder.

Lorsque les traités étaient d'une certaine étendue, on se servait de plusieurs rouleaux pour les écrire, et chaque rouleau portait le nom de *volumen.*

L'usage du papier de papyrus se perpétua, dans le monde ancien, jusqu'à l'époque de la conquête de l'Égypte par les Musulmans, et ce nouvel arrêt dans la production et l'exportation de la matière nécessaire à l'écriture fit adopter, d'une part, l'usage du papier de coton, appelé aussi papier de Damas, et dont il convient de chercher en Chine le secret de la fabrication; d'autre part, l'emploi des *palimpsestes* (de παλιν, à nouveau, et ψαιω, je râcle), tombeau de tant d'écrits classiques et précieux de l'antiquité, taillés, raclés et lavés pour recevoir les documents, les actes et autres écrits sans valeur du bas-empire et du moyen âge.

Le papier de coton et le parchemin furent à leur tour remplacés peu à peu, aux environs du XIIme siècle, par du papier de chiffes ou chiffons et le papier de lin. Les principales fabriques se trouvaient en Espagne et à Fabriano, en Italie, ville encore réputée à présent pour la belle qualité de la pâte de papier.

Les papiers des XIIIme, XIVme et XVme siècles présentent presque toujours des vergeures qui se voient en transparence; dans ceux du XVme siècle, les vergeures sont plus ténues et plus rapprochées. Les fabricants marquaient dès



N° 4098

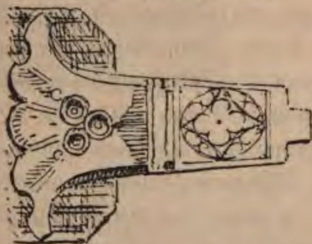
étaient à l'origine composés de feuilles d'ivoire ou de bois recouvertes des deux côtés de cire et sur lesquelles, tant au recto qu'au verso, on traçait les caractères au moyen de stylets de bronze ou d'ivoire. Ces tablettes s'ouvraient en éventail et, s'il faut en croire Pline le naturaliste, l'usage en était connu avant Homère; on appelait ces assemblages de feuillets *diptyques* ou *triptyques*, termes qui plus tard désignent spécialement des tableaux d'autels munis de volets à charnière. L'usage des diptyques anciens se conserva jusque vers le XIIme siècle; la bibliothèque de Genève possède de ces tablettes qui ont appartenu à Philippe le Bel. On ne sait toutefois pas au juste à quelle époque on passa de la forme d'éventail à celle de ces tablettes percées de trous d'un côté et munies de cordons de manière à les faire ouvrir comme nos livres. Toujours est-il que les manuscrits du VIIme siècle présentent déjà la forme de nos livres, forme qui s'est dès lors toujours conservée.

Les artistes, ciseleurs, graveurs, émailleurs, sculpteurs, imagiers, etc., furent requis dès l'origine par les évêques et les princes pour l'ornementation des plats des couvertures des Évangiles et autres livres liturgiques. Les feuilles cousues les unes aux autres recevaient une reliure qui variait de forme et de décoration suivant la volonté du possesseur; mais quelle qu'en soit la variété, cette reliure s'appuie toujours sur des planchettes de bois garnies de cuir ou d'étoffe et affecte tantôt la forme d'une boite, comme celle qui est conservée au musée du Louvre sous le n° 95 et qui est recouverte d'or émaillé, ciselé et repoussé, tantôt celle d'un sac terminé par une fourre solide, tantôt enfin la forme de nos reliures modernes, avec cette différence toutefois que les manuscrits étant tracés pour la plupart sur parchemin et ornés de miniatures, on n'aurait pu ni les serrer outre mesure ni les battre, et pour les tenir fermés dans leurs cou-

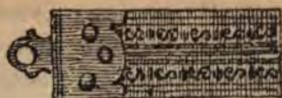
vertures on fut amené naturellement à les munir de fermoirs de métal ou encore de cordons de cuir ou de parchemin.

Dans toutes ces reliures du bas-empire et du moyen âge, la richesse est excessive, mais, sauf de rares exceptions, l'art et le goût font défaut, témoin l'évangéliaire donné à la basilique de Monza par Théodolinde, reine des Lombards, dont la reliure est formée de deux plaques d'or ornées de pierres de couleurs et de camées antiques; témoin encore un évangéliaire de la cathédrale de Milan, dont les plats sont ornés de plaquettes d'ivoire sculpté, décorées au centre d'un émail cloisonné, etc., etc.

A mesure que les manuscrits se multiplient, que le goût se développe dans le domaine des arts plastiques, la richesse et le luxe appliqués à l'origine à en orner la reliure se simplifièrent et on en arriva, au moment de l'invention de l'imprimerie, à employer presque généralement le cuir décoré en filets noirs ou dorés par les procédés qui sont du ressort de l'*écrinier* et de l'*imagier* et que ces artistes savaient depuis longtemps employer pour l'ornementation des écrins, coffrets, etc., comme nous l'avons indiqué, page 8. Le lampier avait aussi sa part à ce travail par l'emploi des clous et des coins dont étaient munies les couvertures des gros in-folios de cette époque, ornements de métal destinés à empêcher l'usure des plats des volumes. On rencontre, du reste, jusqu'au XVIIme siècle, parfois des planchettes de bois comme dessous des cuirs, ainsi que des fermoirs fondus et ciselés. Cependant, après l'invention de l'impri-



N° 4102



N° 4114

merie les livres se multiplièrent tellement que le titre, les armes et les ornements durent quitter le plat du livre pour apparaître sur le dos; toute décoration en relief endommageait le livre voisin qui, sur les rayons ne pouvait plus être posé à plat, mais de champ, comme nous le faisons sur les rayons des bibliothèques. Le bois fit place au carton, tombeau des anciens manuscrits, comme les palimpsestes l'avaient été des classiques anciens; car à l'origine on fabriquait le carton en collant plusieurs feuilles de parchemin ou de papier les unes sur les autres et en pressant cet assemblage.

Les reliures allemandes du XVIme siècle sont le plus souvent en peau de truie imprimée sur formes de bois reproduisant souvent des portraits de princes et princesses du temps avec les attributs de vertus, ou de déesses, comme on le voit dans la reliure figurée aux pages 210 et 211. Les relieurs du XVIIme siècle ont recours aux couleurs appliquées en compartiments sur le plat et sur le dos du volume; ces couleurs unies aux filets dorés sont souvent sur les peaux blanc-jaunâtre d'un très-heureux effet, la planche VII, à la fin de ce volume peut en donner une idée.

Les reliures italiennes du XIVme et du commencement du XVme siècle présentent fréquemment l'emploi du velours et même parfois de la dentelle; celles de Venise se reconnaissent aux ornements en creux rappelant des dessins de genre oriental. Les reliures du XVme siècle utilisent souvent les fers pour l'impression des ornements en creux légers, ornements et dorure mosaïques dont la gravure, page 209, fournit un exemple; au XVIme siècle, l'influence de la renaissance est manifeste et les décorations présentent cette élégance et cette sobriété qui sont le type du bon goût; le n° 4113 figuré à la

page 233, fournit un exemple; dans les XVIIme et XVIIIme siècles, la manière d'abord, puis le surchargé l'emportent sur le goût pur du XVIme siècle; on en verra des exemples dans nos vitrines.

Les relieurs français suivent les formes et les dispositions usitées soit en Allemagne, soit en Italie, jusqu'à ce qu'un amateur hors ligne, Grolier, et un prince de goût éclairé, Henri II, eussent pris à cœur de développer cet art dans un sens original. Les reliures de cette époque sont très-estimées et brillent par le style qui y est déployé; l'art lui-même du relieur atteint son apogée en France au XVIIme siècle, et les traités spéciaux de cette matière conservent les noms d'un grand nombre de relieurs dont les produits sont fort recherchés de nos jours par les amateurs.

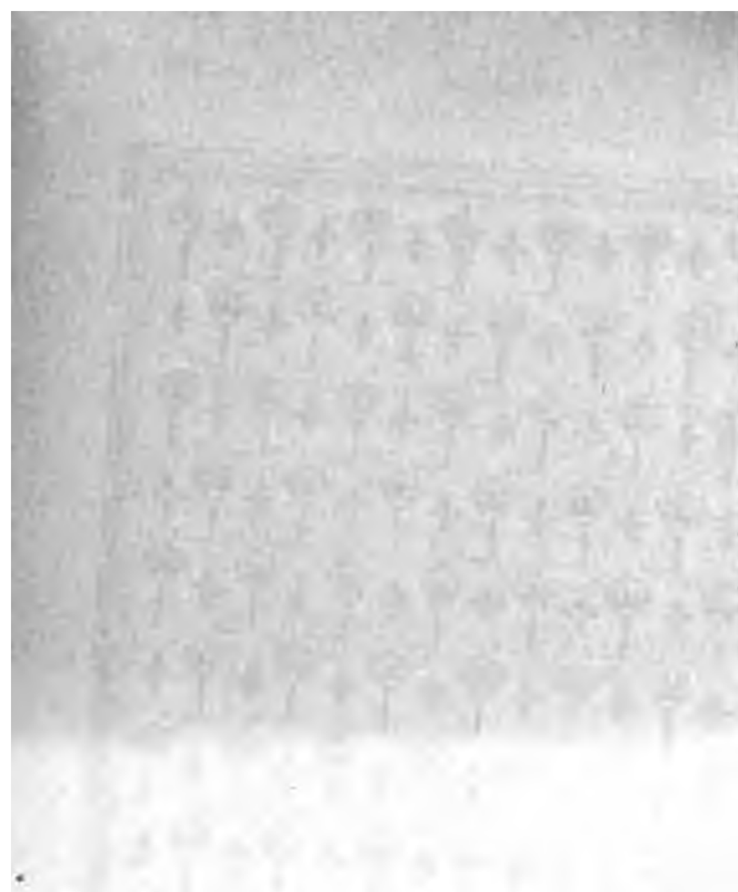
Ces reliures présentent un degré d'exactitude dans l'application des petits fers qui s'écarte autant des Allemands que des Italiens, et quoique cette exactitude entraîne un peu de froideur dans l'ornementation, cependant quand les volumes sont de petite dimension, l'effet de ce travail est des plus agréables à l'œil, comme on peut s'en assurer par la reliure figurée à la page 215.

En somme, l'ornementation des reliures de chaque pays et de chaque époque reproduit exactement les types en usage dans les arts plus relevés de la sculpture, de la peinture et, en fin de compte, de la gravure, art dont la fabrication des fers à gaufrer et à dorer dépend au premier chef.

Il en résulte que, sauf pour notre époque qui ne possède pour ainsi dire pas de style typique qui lui soit propre, chaque reliure porte avec elle, par son ornementation propre, l'indication certaine de sa provenance et de l'époque de sa confection.



N° 4100



L'art de la reliure comprend seize opérations successives :

Assemblage,
Satinage et glaçage,
Pliage,
Collationnement,
Brochage,
Battage,
Pose des planches et des gravures,
Grecquage,
Couture,
Endossure,
Rognure,
Faire la tranche,
Préparer la couverture,
Appliquer la couverture,
Racinage et marbrure,
Dorure et gaufrure.

Comme corollaire de ces opérations, ou plutôt comme complément, se présente *la conservation des livres reliés* et *les moyens usités pour enlever les taches* qui peuvent se rencontrer sur le papier.

Un rapide aperçu suffira pour donner une idée des soins à appliquer pour obtenir une bonne reliure et pour conserver le livre ainsi obtenu, on trouvera dans les traités spéciaux sur la matière toutes les indications de détail dans lesquelles nous ne saurions entrer ici.

L'imprimeur envoie l'ouvrage imprimé et séché, en paquets séparés pour chaque feuille. Le relieur reçoit en conséquence autant de paquets que l'ouvrage contient de feuilles. L'*assembleur* dispose ces paquets les uns à côté des autres sur une longue table, de gauche à droite, suivant l'ordre des *signatures*, puis il prend la première feuille du premier paquet, la pose sur le second, enlève ces deux feuilles et procède ainsi de suite jusqu'à la dernière feuille; il bat ces feuilles sur sa table, les égalise bien, les plie dans le sens des pointures et forme ainsi un cahier. L'assembleur doit être attentif à ne pas prendre plus d'une feuille à la fois, et si, à la fin de ses paquets, il s'aperçoit qu'il lui reste un ou plusieurs cahiers dépareillés, il doit collationner un à un ses cahiers pour remédier à cette erreur. Enfin il met à part les

épreuves dépareillées en un tas spécial. On superposera les cahiers barbe et dos, afin de ne pas faire d'erreur dans les opérations suivantes.

Le *satinage* et le *glaçage* se font souvent à l'imprimerie avant l'*assemblage*, mais, dans le cas contraire, le relieur y procède en interposant chaque feuille de copie entre deux cartons minces et en mettant sous presse par paquets d'un maniement commode, sans quoi les feuilles seraient exposées à glisser. Cette opération a pour but de faire disparaître le relief du caractère et rend au papier la glaçure que l'humectation nécessaire à l'impression lui a fait perdre.

Le satineur aura soin, après chaque opération, d'essuyer à tour de bras ses cartons avec du papier non collé, afin d'en enlever les traces que l'encre d'impression peut y avoir déposées; lorsqu'il veut faire disparaître des plis, il mouillera le pli avec de l'eau claire au moyen d'une éponge avant de mettre sous presse; il fera de même lorsque des feuilles goderont dans un sens.

Le glaçage remplace souvent le satinage; il consiste à faire passer les feuilles par paquets ou feuille par feuille entre deux cylindres analogues au laminoir; ces feuilles sont placées entre deux feuilles de zinc bien dressées. L'aspect du papier ainsi laminé est rendu plus agréable à l'œil que par le satinage.

Le *pliage* est ordinairement fait par des femmes et requiert une attention soutenue pour contrôler le travail de l'assembleur et ne pas intervertir l'ordre des pages. Le mode de procéder varie suivant les formats; il doit se faire avec le plus grand soin, car un pliage défectueux déprécie l'ouvrage le plus splendidement relié. On se rend compte du format par les *filigranes* et les *pontuseaux* (raies claires qui traversent le papier fait à la main, à 25 ou 30 millimètres de distance ou qui coupent d'équerre d'autres raies très-rappro-

chées appelées vergeures), les *réclames* (mot placé à droite sous la dernière ligne du verso d'un feuillet qui en même temps est celui qui commence la première ligne du feuillet suivant) et les *signatures* (numéros ou lettres d'ordre marqués au bas à droite de la première page de chaque feuillet). Le format d'un livre ne dépend pas de sa dimension, mais bien du mode de pliage, et chacun peut s'en rendre compte par un des trois moyens des pontuseaux, réclames ou signatures, en cherchant quelle page porte le signe correspondant au commencement du deuxième feuillet.

Formats	Feuillets	Nombre de pages par feuille	Position des pontuseaux
in-folio	2	4	verticaux
in-4°	4	8	horizontaux
in-8°	8	16	verticaux
in-12	12	24	horizontaux
in-16	16	32	horizontaux
in-18	18	36	verticaux
in-24	24	48	verticaux
in-32	32	64	verticaux
in-36	36	72	horizontaux
in-48	48	96	horizontaux
in-64	64	128	horizontaux
in-72	72	144	horizontaux

On appelle *brochage* la réunion de toutes les feuilles pliées en les cousant dans l'ordre de la numérotation des pages; lorsque toutes les feuilles sont cousues, on recouvre le volume d'une feuille de papier de couleur portant le titre de l'ouvrage; cette feuille ou couverture se colle à la garde, demi-feuille au rebord plié autour de la première feuille et cousue en même temps que les feuilles pliées en cahiers. La brocheuse vérifiera encore l'ordre des feuilles que lui remet la plieuse et coudra avec le dernier cahier une seconde garde. La cou-

ture doit former *chaînette* au dos de l'ouvrage et le collage de la couverture se fait à la colle de farine; on a soin de ne pas mettre sous presse, mais de superposer les livres brochés les uns aux autres, pression qui suffit pour empêcher la la déformation des couvertures.

La *reliure* procède par le débrochage préalable du volume, l'ouvrier décolle ou plutôt enlève la feuille de couleur et la couture en coupant la chaînette. Il collationne l'ouvrage, ayant soin de replier les feuilles mal pliées, d'intercaler les cartons, planches, tableaux, au lieu et place indiqués par l'auteur ou le libraire, en les fixant sur des onglets. L'intercalation des planches ne doit se faire autant que possible qu'après le battage pour éviter l'empâtement du trait. Un livre ne peut être relié et par conséquent battu que si l'encre d'imprimerie est parfaitement sèche, ce dont on peut s'assurer par l'odeur qu'exhale l'ouvrage, odeur sensible lorsque l'huile grasse ne s'est point entièrement évaporée; en règle générale cependant tout livre qui a un an de date d'impression peut être relié sans crainte de *maculature*, c'est-à-dire sans que les caractères d'un feuillet s'impriment sur celui du feuillet qui se trouve en regard. Le *battage* se fait sur une pierre à grain fin enfoncée en terre et dépassant le sol d'environ 85 centimètres; le marteau pèse environ cinq kilogrammes et sa forme est celle d'un parallélipipède légèrement évasé par le bas, se terminant par une surface légèrement convexe de 10 centimètres de côté; le manche est fixé dans un trou parallèle à la surface de la *platine*, et l'ouvrier divise le volume par cahiers qu'il bat séparément, ayant soin de laisser tomber le marteau bien d'aplomb sur le papier, puis il remet les cahiers, les collationne une dernière fois, place les planches et les gravures, enfin met sous presse ayant soin de superposer chaque gravure d'un mince papier de soie.

Après avoir bien battu le volume, on le *grecque*, c'est-à-

dire qu'on fait sur le dos, à la scie, les entailles destinées à recevoir la ficelle nécessaire à la couture et qui ne doit point, d'après les usages modernes, apparaître en relief au dos du volume; ces traits de scie rendent la couture très-facile, mais n'étaient pas pratiqués avant le XVIme siècle. La couseuse trouve les trous tout faits et l'alignement des cahiers est assuré pour peu que le trait de scie ait été donné régulièrement, mais la manie de simplifier la main d'œuvre rend souvent de mauvais services aux arts industriels, témoin : Delorme, relieur français du commencement du XVIIIme siècle, qui supprima la couture; il rognait ses livres par le dos, les passait en colle forte et s'abstenait de les coudre.

L'endossure doit être précédée du collage des gardes de couleur et des sauve-gardes, feuilles pliées en deux, la couleur en dedans dont une moitié s'applique sur la garde blanche du livre et l'autre moitié sur le carton de la couverture, l'application des gardes demande d'autant plus de soin que la matière est plus suceptible de déformation ou d'endommagement, telles que les gardes de parchemin, de moire ou de satin. Nous n'entrerons pas dans les détails techniques d'une bonne endossure; on se sert pour l'obtenir de presse à vis et à ficelles et de planchettes de bois; on enduit le dos plusieurs fois de colle de farine, on fait disparaître ficelles, couture et chaînette dans le dos lui-même pour obtenir une surface bien lisse et homogène. Il n'est pas mauvais de passer pour les volumes de grandes dimensions un couche de colle forte, dans laquelle on aura mêlé un peu de glycérine de préférence à la mélasse qui est en usage en Angleterre. On a proposé également l'emploi du caoutchouc en dissolution, mais cette matière devient cassante avec le temps et son emploi n'est point à conseiller. Les extrémités des ficelles, aplaties sont passées moyennant un poinçon à travers les feuilles de carton préparées et taillées de telle sorte qu'elles

dépassent de cinq millimètres environ tout autour le volume rogné et qu'elles s'emboîtent bien exactement dans le mors; les ficelles passées à travers le carton dans son épaisseur y sont noyées par un battage, puis collées dans leur portion effilée et aplatie, après les avoir tirées de manière à ce que les cartons s'appliquent bien exactement dans le mors.

Après avoir placé les gardes blanches que l'on colle sur les gardes de couleur déjà posées lors de l'endossure, on laisse tomber dessus les feuilles de carton sans les forcer pour éviter des épaisseurs dans le mors; les sauve-gardes doivent être de toute la grandeur du volume pour éviter ces épaisseurs qui se reproduisent à la presse et s'impriment dans les feuilles du volume. On met ensuite le volume en presse et on l'y laisse le plus de temps possible; on a soin, en dépressant de dégager les cartons, afin de procurer à la reliure de la souplesse.

La *rognure* doit se faire avec le plus grand soin. Tous les angles du volume doivent être des angles droits, et la grandeur des marges est déterminée par la plus petite feuille du volume ou par celle qui la suit immédiatement en dimension, en sorte que la plus petite *sert de témoin* à la reliure; on marquera ces dimensions avec un compas sur un carton sur lequel reposera le volume à rogner et les points marqués au compas indiqueront la limite de la rognure. On procédera, pour la queue et la tête du livre, comme il a été dit pour la gouttière, à moins que la reliure exigée par l'amateur ne doive s'appliquer à des volumes simplement *ébarbés*, c'est-à-dire que la rognure ne devra couper que le pli de la tête sans toucher à la gouttière et à la queue autrement que pour enlever les feuilles par trop longues. La rognure se fait dans diverses presses à rogner construites avec le plus grand soin pour que le couteau à rogner opère toujours perpendiculairement au plan du livre.


Fig. *a*

On passe ensuite à l'opération désignée sous le titre de *faire la tranche*, décoration qui n'a commencé à être usitée que vers la fin du XVme siècle, s'est développée au XVIme et est devenue générale depuis le XVIIme siècle. Cette opération consiste à colorer ou dorer la tête, la queue et la gouttière du volume et comporte la couleur unie, le jaspé, le marbré, la mosaïque, la dorure, qui elle-même peut être modifiée par la gravure à la pointe et même la miniature, comme on en voit un exemple dans les gravures ci-contre; les deux premières se rapportent à un in-folio (nº 4102) dont nous publierons plus loin


Fig. *a**


Fig. *b*

la couverture. La figure *a* et *a** représente une moitié de gouttière du volume catalogué sous le nº 4102. La saint Vierge couronnée qui tien l'enfant Jésus est peinte par-dessus la dorure, ainsi que certains des ornements qui décorent cette gouttière. La



Fig. *c*



Fig. *d*

figure *b* fait voir la tête du volume sur laquelle est figuré un pélican, reproduit sur la couverture du livre, comme nous le verrons plus tard. L'élégance de cette ornementation, ainsi

que la forme des fleurons, font songer à l'art arabe auquel tous les artistes italiens ont emprunté par l'entremise des villes maritimes de Pise, Venise et Gênes, tant de motifs pour leurs cuirs, leurs étoffes, leur faïence et même l'ornementation architectonique de l'intérieur des édifices. Les deux figures suivantes *c* et *d* se rapportent à un in-quarto (nº 4114) d'une époque postérieure; l'ornementation plus lourde en montre l'origine allemande, toutes deux sont du reste traitées par le même procédé technique.

Avant d'appliquer la couverture, on place la *tranchefile,* sorte d'ornement en fil ou en soie de diverses couleurs, que l'on place en tête et en queue des volumes du côté du dos, pour assujettir les cahiers et consolider la partie de la couverture qui les déborde et on met le livre à la hauteur des cartons. Les cartons de la couverture ont été rognés successivement en tête et en queue du volume, en même temps que le volume lui-même; on les rogne sur la gouttière après avoir fait la tranche et posé la tranchefile, puis on place la couverture duement préparée suivant la matière que l'on veut employer et la richesse de la reliure à obtenir. Il est bon de blanchir le carton (coller une feuille de papier blanc) pour les couvertures de maroquin, moire, satin ou velours, afin d'éviter les taches provenant du carton lui-même; de l'opération de l'application de la couverture dépend la solidité du volume; on doit avoir grand soin de la faire avec exactitude, soit dans le collage de la couverture et des angles, soit dans la pose de la coiffe et dans la disposition des nerfs du dos.

Toutes ces opérations achevées, on passe au *racinage* et à la *marbrure* de la couverture pour donner au papier ou à la basane (préparés par une ou plusieurs infusions de noix de galle) et au cuir une apparence de bois, de marbre ou de porphyre, au moyen de couleurs de diverses nuances pro-

jetées dans un certain ordre sur les plats des volumes enduits préalablement de colle de pâte ou bien de colle de parchemin bien limpide qu'on laisse sécher. L'application des couleurs se fait avec des éponges, des pattes de lièvre ou des pinceaux, d'après les tours de main variant suivant les contrées.

Les volumes reçoivent enfin la dorure appliquée au moyen d'outils spéciaux portant le nom générique de *petits fers* bien qu'ils soient actuellement en cuivre. Avant de procéder à la dorure, il convient de préparer l'*assiette* qui varie suivant que la dorure doit s'appliquer sur cuir, sur velours, soie, papier ou parchemin. La base de toute *assiette* est la gélatine et le blanc d'œuf; on suppose que le volume a reçu son polissage après l'application de la couverture, qu'il a été jaspé ou marbré; s'il est en cuir, par exemple, à une seule teinte foncée, on frotte la couverture avec de la bonne huile de noix; on l'enduit de colle de farine, puis on lave dans l'urine, fait sécher et recouvre d'une couche de gélatine (colle de parchemin), puis après dessiccation, on glace deux fois le tout au blanc d'œuf battu avec adjonction de trois gouttes d'ammoniac par œuf. Pour le veau, on aura soin de supprimer l'onction à l'huile et le lavage à l'urine; du reste, la préparation de ces peaux dérive de celle qui était usitée au moyen âge et à la renaissance par les *écriniers*.

Toute place destinée à recevoir l'or pour l'ornementation, reçoit au préalable l'impression de ce dessin, afin que l'application s'en fasse avec exactitude, première condition d'une belle reliure; on frotte légèrement la place en question avec de l'huile ou du suif; l'or battu en feuilles est coupé de dimension nécessaire à la décoration et appliqué, soit au moyen du couteau, soit avec la carte, la palette ou tout autre instrument approprié, passé préalablement sur le front pour obtenir l'adhérence momentanée de la feuille d'or. Pour le

velours et la soie, après l'impression du dessin, on glaire la place et haleine avant de mettre l'or.

Pour faire adhérer l'or à la couverture, on se sert de petits instruments qui portent en relief le dessin à fixer; ces *petits fers* (pour les ornements), ces *roulettes* (pour les filets), ces *caractères* (pour les titres) sont chauffés au charbon, puis essayés soit à l'eau, soit à la salive, et appliqués à la place déterminée avec une pression variant suivant la matière dont est recouvert le volume; la température doit être toujours égale et les fers bien propres; l'application doit suivre le dessin tracé ou imprimé et les *repentirs* ne sont pas permis. L'application achevée, on enlève avec du coton et des linges fins tout l'or qui dépasse et, après avoir mis en presse, on couvre le volume d'un vernis composé de 183 grammes de mastic, 92 grammes de sandaraque, dissous dans 975 grammes d'esprit de vin à 36° à l'aide de l'ébullition au bain-marie pendant deux heures; dans le matras on aura eu soin d'ajouter 120 grammes de verre pilé dont on aura enlevé les portions les plus ténues. On agite constamment avec un bâton de bois blanc; lorsque la dissolution s'est opérée, on ajoute 92 grammes de térébenthine que l'on a fait liquéfier par l'immersion au bain-marie, on laisse le tout pendant une demi-heure au bain-marie, puis relève, laisse refroidir et filtre le lendemain sur du coton. Le verre pilé a pour effet d'empêcher l'adhésion du mélange au matras et partant la coloration du vernis.

Ce vernis s'applique au blaireau ou à l'éponge, en ayant soin d'épargner les parties qui ne doivent pas être brillantes. Les couvertures vernies de la sorte acquièrent tout leur poli en les frottant, au moment où le vernis fait prise, au moyen d'un tampon de drap blanc rempli de coton et légèrement imbibé d'huile d'olive.

L'application de la dorure, on le voit, exige une grande

sûreté de main; mais le doreur en reliure doit être artiste, posséder divers assortiments de petits fers, savoir les agencer, les réunir et, par leur juxtaposition, arriver à la richesse et à l'élégance.

La couverture du volume (n° 4102), page 229, fournit un exemple de la ressource qu'un doreur peut tirer de son art. Cette couverture d'une grande richesse est entourée d'une bordure composée de cinq ordres de dessins que la figure ci-contre complète. Le format de ce manuel nous a obligé à nous borner à reproduire le milieu du plat, afin d'éviter une réduction trop considérable du dessin; nous reviendrons, du reste, plus loin sur cette couverture.


N° 4102

Les fers s'appliquent de même sur le dos des volumes; on y forme, en mettant la couverture, des nervures qui originairement correspondaient (avant l'invention de la *grecque*) aux ficelles en relief et qui, à présent, ne servent qu'à l'ornementation par la division en étages, de la longueur du dos. On applique des filets dorés en dessous et en dessus de ces nervures, d'autres correspondant à la tranche-file. Les titres se mettent entre ces nervures sur les compartiments ainsi produits et dans les autres compartiments on applique des ornements dorés avec petits fers comme cette figure peut en donner un





N° 4102



exemple; ce décor est tiré du dos du volume catalogué sous n° 4114 et dont nous parlerons plus loin. Il va sans dire que la décoration du dos doit être harmonisée avec celle du plat. Pour corroborer cet énoncé nous donnons encore cet autre ornement du dos du volume catalogué sous le n° 4102 et dont nous avons publié le plat de la couverture à la page 229. En confrontant cet ornement avec celui des coins du plat, on verra que le style est le même et que certains des petits fers sont communs à ces deux décorations.



Outre la dorure le relieur a à sa disposition, moyennant petits fers et roulettes, l'impression de ces mêmes dessins en noir ou en mat. Cette ornementation se produit par les mêmes procédés que ci-dessus, sauf qu'au lieu d'appliquer des feuilles d'or on produit ces ornements au moyen du noir de fumée que l'on recueille avec des palettes à filets en fer, à la flamme d'une chandelle.

La gaufrure nécessite une certaine humidité dans la couverture, et les petits fers doivent être préalablement appliqués chauds sur un morceau de trap imbibé de suif. On répète cette application jusqu'à ce que l'impression soit bien noire et égale.

Dans le cas où on ne veut pas pousser au noir, les fers appliqués simplement à chaud donnent un dessin ton sur ton des plus agréables à l'œil et sans prétention. La gravure page 209 donne une idée de ce genre de décoration ton sur ton, tandis que la gravure de la page 233 fait voir l'effet du décor noirci. Cette sorte de décoration en usage depuis fort longtemps, comme le prouve cette reliure du volume classé sous le n° 4113 a été peu employée dans les XVIIme et XVIIIme siècle. De nos jours cependant elle a pris un nouvel essor, grâce

aux progrès des arts mécaniques et à la facilité de l'appliquer par les planches gravées de l'étendue d'un plat de couverture à l'ornementation des toiles et du papier. On produit de la sorte des cartonnages qui sont du plus heureux effet.

Comme complément de la décoration des reliures, il nous reste à parler de la *gaufrure* par laquelle on obtient des décorations en relief soit à la main soit à la presse; décoration qui, entremêlée avec la dorure et les traits, produit un effet riche et de bon goût.

Les Allemands ont le mérite de cette invention et les applications qu'ils en ont faites sont multiples; nous aurons l'occasion d'en indiquer plusieurs. La gaufrure nécessite une certaine humidité dans les *plats* et dans le cas où la couverture est formée de planchettes de bois, on devait interposer du papier entre le parchemin, la peau de truie, le veau ou le maroquin pour obtenir des reliefs visibles. Les sujets sont des plus variés, mais le dispositif des cadres entourant le sujet principal laisse souvent à désirer, surtout dans les ouvrages du XVIme siècle.

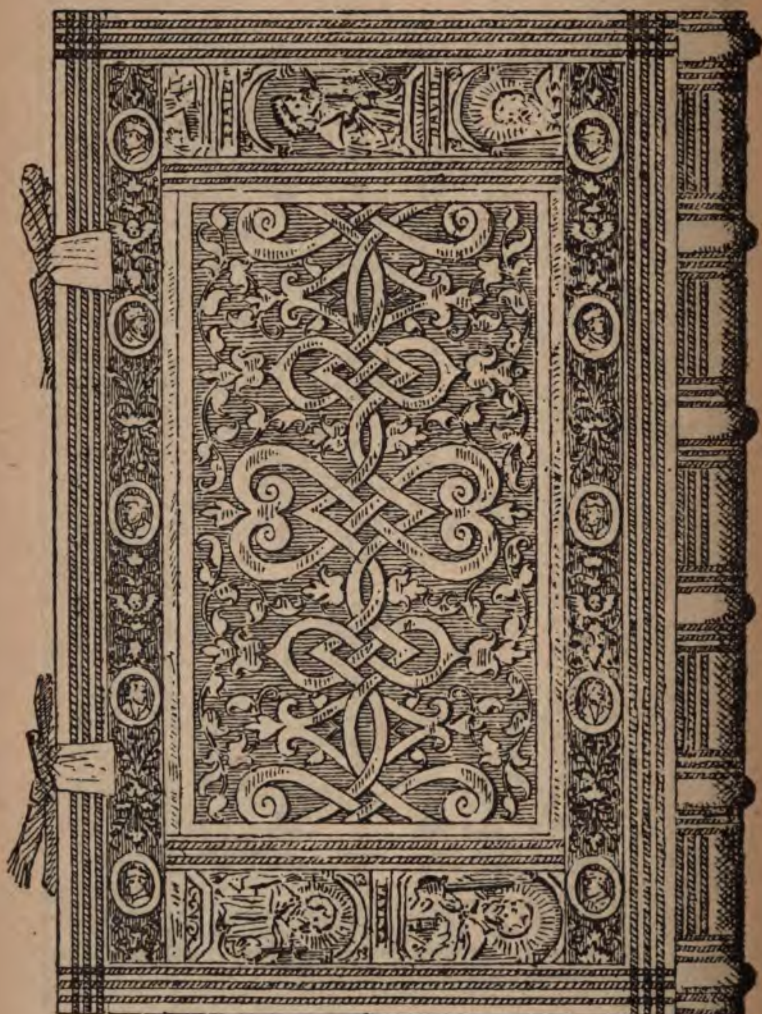
La gaufrure qui est peu visible sur le parchemin ou la peau de truie, est d'un effet bien plus avantageux sur le veau comme on peut s'en assurer par la couverture du volume n° 4111 reproduit aux pages 234 et 235.

RELIURES ITALIENNES

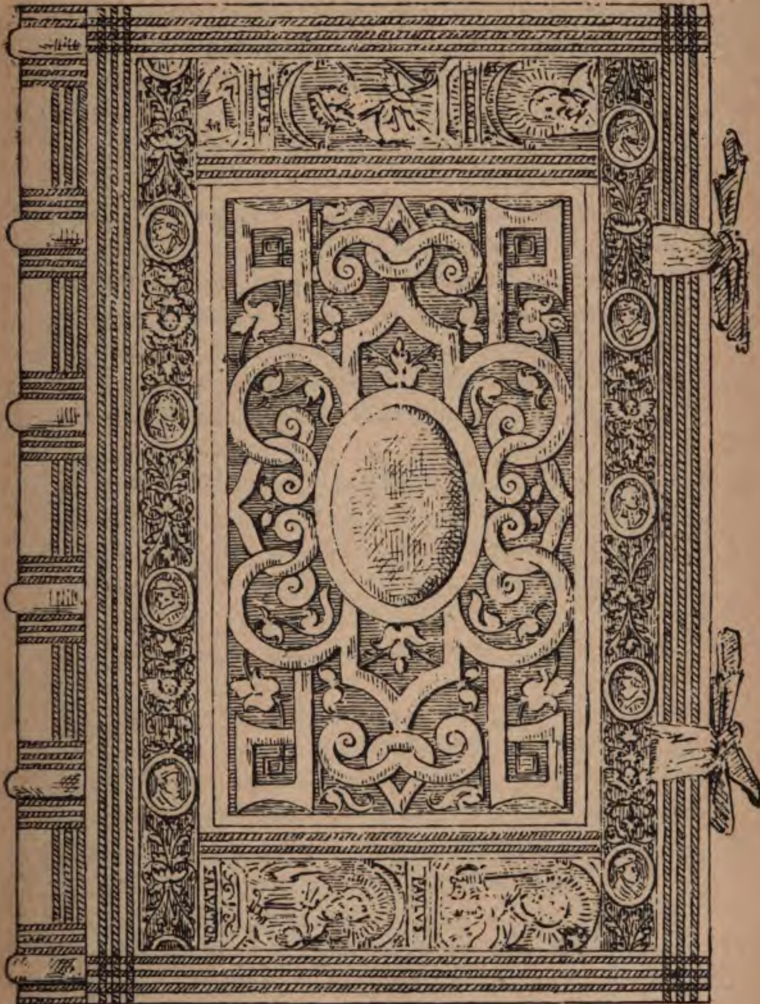
4100. In-folio se terminant par ces mots : *finiunt libri de animalibus Aristotilis interprete Theodoro Gaze V. clarissimo : quos Ludovicus podo catharus Cyprius ex Archetypo ipsius Theodori fideliter et diligèter auscullauit : et formulis imprimì curavit Venetiis per Johanem de Colonia Sociùque eius Johannè matheù de Gherretze. Anno domini M.CCCCLXXVI.* Imprimé sur papier de chiffe aux marques publiées à la page



N° 4113



N° 4111



N° 4111



204. Reliure en veau plein sur bois doublé intérieurement de parchemin. Le plat est décoré de filets, de fleurons genre gothique et d'étoiles tracées sans dorure. A l'origine, le volume était muni de quatre fermoirs, deux sur la gouttière et un en tête et en queue. (V. la gravure, p. 209.)

Reliure du XV[me] siècle. Lo. 31. La. 21.

4101. In-octavo publié à Venise en 1547, reliure du temps : *Genealogia degli dei in quindici libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine e discendenza di tutti gli Dei de' gentili, con la sposizione e sensi allegorici delle favole e con la dichiarazione dell' istorie appartenente a detta materia, tradotti ed adornati per messer Giuseppe Betuni da Bassano, ecc. ecc.* Titre gravé sur bois : *in Venezia al segno del Pozzo 1547* et à l'entour cette devise :

Regum opes, æquat-animis-tandem dies veniet.

Imprimé sur papier de fil et coton, texte orné de lettres grises. Reliure en veau plein, genre Grolier, portant au centre sur le plat les armes d'Aragon; gaufrure en noir et petits fers dorés. (V. la gravure p. 213.)

Reliure du XVI[me] siècle. Lo. 22. La. 15.

4102. In-folio publié à Paris en 1578, reliure du temps : *Missale secundum ritum et ordinem sacri*, etc. *Parisiis apud Jacobum Keruer, via Jacobæa 1578.* Titre armorié avec de chaque côté l'inscription : *Anno milleno, centeno, bis quoque deno — . . . . Sub Patre Norberto fundatur candidus ordo.* Imprimé sur papier fil et coton, texte orné de lettres grises et de gravures sur bois.

La reliure est fort riche (v. la gravure page 229) et porte sur les plats la fleur de lys florentine, au centre du recto, sous un portique est figuré le Christ en croix entouré des saintes femmes et de St. Jean. Cette gaufrure centrale est flanquée de quatre pélicans et surmontée d'un médaillon

ovale où est figurée la résurrection du Sauveur, tandis qu'en dessous se voit l'arme de la république florentine, les angles en lambrequin, haut et bas, accompagnent ces motifs, tandis qu'un semis d'étoiles et de fleurs de lys les soutiennent; un cadre enfin en cinq ordres de décoration alternant avec des filets complète la riche ornementation du plat; au verso, le sujet central est formé comme on le voit par la figure ci-contre, par les armoiries d'un évêque dont la crosse occupe le centre. Sur un ruban se lisent les lettres M E I qui pourraient être quelque monogramme de graveur en petits fers. Nous avons publié à la page 206 le fermoir qui réunissait les deux parties de la couverture et à la page 231 le fleuron qui décore le dos de ce volume, où la gaufrure et la dorure sont employées avec un goût parfait.



N° 4102

Reliure du XVIme siècle. Lo. 35. La. 25.

4103. In-folio. Couverture de livre aux armes des Barberini, surmontée de la double aigle des armes princières d'Aldobrandini sous le pontificat duquel (Clément VIII) le prince Maffeo Barberini, qui devint pape sous le nom d'Urbain VIII, fut créé cardinal.

L'ornementation des plats présente beaucoup d'analogie avec celle de l'écrin de chappe d'évêque que nous avons catalogué sous le n° 4019 *b* et sauf les deux bordures formant cadre, dans lesquelles on remarquera une certaine ampleur

de décoration, le dispositif de l'arme et son entourage montrent un maniérisme de mauvais goût, digne du cardinal qui fut depuis Urbain VIII et sous le règne duquel les bronzes antiques qui ornaient le tympan du Panthéon à Rome furent fondus pour produire les colonnes torses et le baldaquin de Saint-Pierre, et les principales églises gothiques ou romanes de l'Italie furent transformées en autant d'églises pompeuses dorées, blanchies à la chaux ou peintes en faux marbre sans aucun respect pour les chefs-d'œuvre de peinture qui en recouvraient les parois.

Reliure en veau plein, commencement du XVIIme siècle. Lo. 32. La. 23.

4104. In-quarto publié à Naples en 1664, reliure en veau plein à petits fers dorés, du temps : *Discurso iuridico devoto en favor de la immaculada concepcion de Maria santissima madre de Dios y Senora Nuestra*, etc. *d. Redro Rodriguez Cortes jues de la gran corte de la vicaria. En Napoles, por Egidio Longo Impressor Regio, 1664.* Titre gravé sur cuivre avec les armes du cardinal d'Aragon, imprimé sur papier de fil.

Cette couverture porte les armes d'un grand d'Espagne, l'écusson est entouré de fleurs de lys et de guidons portant le croissant, une couronne princière surmonte le tout portant sur la fleur de lys du centre un cavalier casqué l'épée au poing et le guidon au croissant, déployé, les angles sont décorés de petits fers qui se retrouvent analogues sur la malle cataloguée sous le n° 4019 *a* et les cadres sont disposés avec une certaine élégance et entremêlés de filets dorés; le dos est décoré de fleurons sans nervures.

Reliure du XVIIme siècle. Lo. 21. La. 15.

4105. In-octavo manuscrit daté de l'an 1692; reliure du temps : *Il Battista del Dr Fisico Fabritio de Simone di*

Vietri All' Illma Sig^ra e Bnâ m.a semp^e Col^ma La Sig^ra D. Anna Maria Pignatelli. Cet ouvrage dédié à la princesse Pignatelli, abbesse des bénédictines, est daté du 30 avril 1692, le sujet est la mort de saint Jean-Baptiste mis en vers sous forme de tragédie avec l'adjonction de personnages symboliques comme: la religion, l'amour divin, Lucifer, Astaroth, etc., et ne présente d'intérêt que par l'introduction dans le drame d'un geôlier napolitain qui parle le dialecte de sa ville natale tel qu'il était usité en 1692.

La reliure en veau plein est aux armes de la famille princière des Pignatelli et le zèle dévot du docteur F. Fabritius s'est trouvé probablement excité pour l'abbesse Pignatelli par le fait que Antoine Pignatelli, de Naples lui-même, avait été élu pape en 1691 sous le nom de Innocent XII.

Reliure de la fin du XVIIme siècle. Lo. 16. La. 11.

4106. In-folio publié à Rome en 1702. Reliure de l'époque en maroquin rouge : *Romana beatificationis et Canonizationis ven. servi dei P. Josephi a Matre Dei fundatoris Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum Romæ 1702. Typis Reverendæ Cameræ Apostolicæ.* Avec le portrait du saint gravé sur cuivre en 1691.

Cette couverture en maroquin rouge porte au dos et sur les plats les armes pontificales de Clément XI (J.-Fr. Albani), natif de Pesaro et élu pape en 1700. Les monts et l'étoile se répètent, aux angles des filets du plat, soutenus par de petits anges; l'écusson central est surmonté de la tiare et flanquée des clefs de St. Pierre. L'ornementation simple serait de bon goût, si l'agencement des petits fers eût été fait avec plus de discernement, de sorte que chacun d'eux eût eu son emploi plus motivé.

Reliure du commencement du XVIIIme siècle. Lo. 32. La. 22.

RELIURES ALLEMANDES

4107. In-douze publié à Wittemberg, 1560, reliure de l'époque en peau de truie gaufrée : *Enchiridion Piarum precationum, cum calendario et Piaffonali, ut vocant, etc. Mart. Lut. H. Wittebergæ, 1560.* Titre gravé, et autres gravures sur bois dans le texte, lettres grises, imprimé sur papier de fil.

La reliure est datée sur le recto de 1567, le dos est à nervures (cinq grosses et deux petites), avec ornements gaufrés entre deux; les plats sont disposés en panneaux à trois compartiments entourés de cadres ornés de médaillons réunis par des ornements de style renaissance. Le compartiment du milieu des panneaux est plus important que les deux autres et contient sur le recto le Christ en croix, avec un ange à ses pieds et un soldat, au second plan on voit le serpent d'airain sur une croix ou poteau analogue, avec Moïse à ses pieds, le tout sous un portique renaissance en perspective. Au-dessous on lit :

ETSICVTMOSESEXALAVI
SERPENTEMINDESERTO

Sur le verso les compartiments inférieurs et supérieurs portent des ornements en relief, et sur celui du milieu on voit saint Jean-Batiste entouré de rayons, la croix en main, fouler de ses pieds l'hydre de la mort, un dragon fabuleux; au loin une église dont le clocher est entouré de rayons, le tout sous un portique renaissance en perspective, au-dessous une inscription rendue incompréhensible par les abréviations que le graveur lui aura fait subir :

ABOLITAVICTORREQIVIV
MORTETRIVMPHATPART

Les médaillons qui entrent dans la composition du cadre portent deux fois en haut sur le recto, et trois fois sur le verso un monogramme figuré par une flèche, la pointe en haut, et l'inscription N M ou bien N X M, l'une ou l'autre signature du graveur ou relieur de ce volume. (Voyez les gravures, pages 244 et 245.)

Reliure du XVI[me] siècle. Lo. 15. La. 8.

4108. In-quarto publié à Nuremberg en 1572, reliure de l'époque : *Vom Ehestand und Hauswesen XVI. durch den alten Herrn M. Johann Mathesium seligen Pfarrner Sanct Joachimsthal. Gedruckt zu Nürnberg durch Dietrich Gerlatzen 1572* (M. D. LXXII). Texte orné de lettres grises, imprimé sur papier de fil.

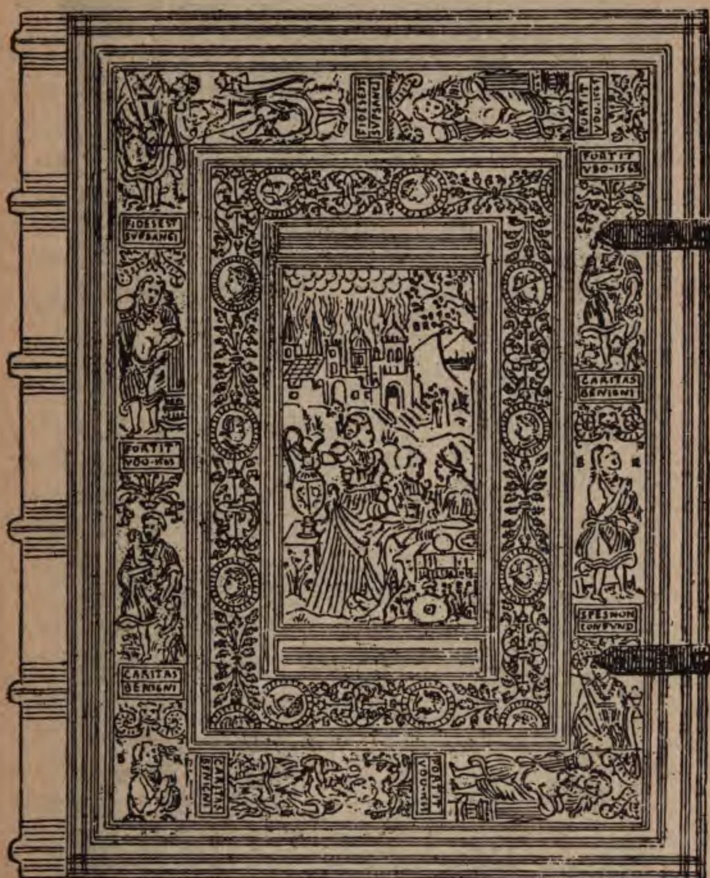
La couverture en parchemin gaufré a le dos à nervures et les plats ornés d'un sujet central entouré de riches bordures à médaillons et personnages allégoriques, tels que : le courage (*Fortitudo*), la charité bénigne (*caritas benignâ*), l'espérance (*Spes non confund.*), la foi (*fides est subsanti*). On remarquera sur le recto que deux fois après FORTITUDO se trouve la date de 1565 antérieure à la date de l'impression de l'ouvrage et se rapportant à celle de la gravure des fers à gaufrer; de plus à côté de la figure de la foi se lit le monogramme B R qui se trouve répété sur le sujet central du verso et qui se rapporte au graveur ou relieur, monogramme complété par la date indiquée ci-dessus :

B R 1565



N° 4108

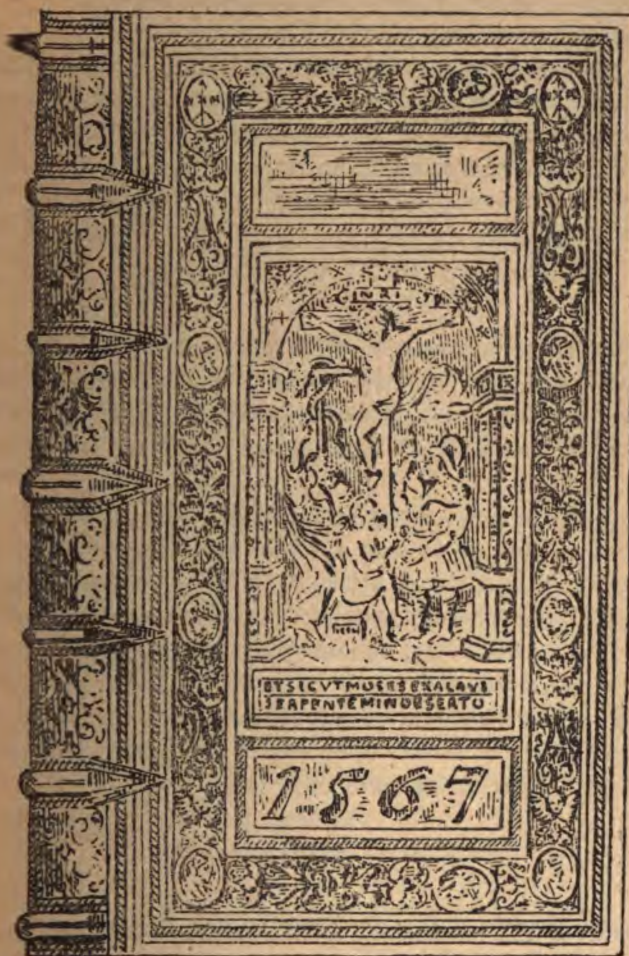
Le sujet central du recto est Loth et ses filles qui lui donnent à boire; au fond on voit l'incendie de Sodome. Sur le verso on voit une composition compliquée figurée ci-contre : dans le haut, à droite, Dieu le père tenant le



N° 4103



N° 4107



N° 4107

globe et entouré de nuages, au-dessous une ville; à gauche, en haut, le soleil qui darde ses rayons sur une treille sous laquelle gît Noé endormi; le bas de la composition figure un navire d'où l'on précipite Jonas à la mer et où il est englouti par la baleine, tandis qu'en face, sur la gauche, la baleine le dépose sain et sauf sur le rivage, il tombe à genoux et adore le Tout-Puissant. On voit derrière la proue du navire le monogramme déjà cité de B R. (Voir la gravure, page 243.)

Reliure du XVIme siècle. Lo. 20^c. La 14 $^1/_2$^{c}.

4109. In-octavo publié à Wittemberg en 1568. Reliure de l'époque : *In Genesin enarratio, etc..., recognita a Davide Chitræ. Witebergæ excudebat Johannes Crato anno 1568.* Titre avec gravures sur bois. Imprimé sur papier de fil.

La reliure est de même espèce que les deux précédentes, sauf que les panneaux centraux portent de grandes demi-figures allégoriques, l'une, la justice, le glaive et la balance en main dans un costume tout germanique et l'autre Lucrèce qui se donne la mort. Compositions qui font songer à Lucas Cranach, le peintre protestant de la réformation. On peut s'en rendre compte aisément par les gravures aux pages 210 et 211. Le recto de la reliure porte comme date 1572, mais nous n'avons trouvé sur cette remarquable reliure aucune marque de relieur ou de graveur.

Reliure du XVIme siècle. Lo. 16. La. 10.

4110. In-quarto publié à Berne, sans date. La reliure est du temps. *Handlung oder Actage Halener Disputation zu Bernn in Uchtland.* Titre gravé sur bois. Lettres grises dans le texte.

La reliure de ce volume est en peau de truie gaufrée et

les ornements imprimés sur les plats sont composés de petits fers ayant servi à des reliures plus grandes, comme le montre la disposition des figures, tant dans la bordure que dans le panneau central; dans ce dernier, on lit au-dessous des personnages leur nom, tels que : JUDITH, HESTER, REX DAVID, IOHANNUS, etc. Le dos est divisé par trois nervures en quatre compartiments qui sont décorés de filets formant losanges et treillis. (Voir la gravure, page 249.)

Reliure du XVIme siècle. Lo. 21. La. 15.

4111. In-octavo publié à Lyon en 1559. Reliure de l'époque. *Physicorum Aristotelis sive de naturali auscultatione libri octo, Besantio et Francisco vatablo Gallo interpretibus. Lugduni apud Theobaldum Paganum 1559.* Titre gravé sur bois. Lettres grises dans le texte et figures géométriques. Imprimé sur papier de fil.

La reliure est en veau plein gaufré produisant, pour les panneaux des plats, un relief accentué, tandis que le cadre est formé par des médaillons de rois et philosophes alternant avec des têtes de chérubins et des palmettes disposées verticalement, et qu'horizontalement se voient dans des niches des prophètes et des apôtres en buste et couchés au lieu d'être debout, tels que DAVID, PAVLVS, ESAIA et même le Sauveur, SALVATOR; ces bustes sont d'un effet peu heureux par rapport au reste de la reliure qui est bien agencée et ornée. On y voit l'emploi peu judicieux de petits fers que le relieur avait à sa disposition. Du reste, aucune signature ni monogramme ne nous donnent d'éclaircissements sur les artistes qui ont pu y travailler. (Voyez les gravures, pages 234 et 235.)

Reliure du XVIme siècle. Lo. 18. La. 11.

4112. In-douze publié à Leipzig en 1569. Reliure du



N° 4110



temps. *Betbüchlein für betrübte Kranke und angefochtene Menschen, M. Georgium Walther Prediger zu Halle in Sachssen. — Trost Büchlein Auslegung des 31. Psalms. Durch Michælem Saxen Hoffprediger zu Thonna.* Encadrement à toutes les pages et majuscules sur bois dans le texte. Imprimé sur papier de fil.

La reliure en veau plein est gaufrée; au recto on y voit un médaillon central représentant le Christ en croix, entouré d'un cadre sur lequel on lit l'inscription :

ECCE AGNUS DEI QVI TOLLIT PE*CATUM*
IPSE VVLNERATVS EST PROPTER NO*BIS*

Ce cadre lui-même, de forme gothique, est soutenu sur les côtés par des figures d'enfants nus appuyés haut et bas sur un bouquet de feuilles d'acanthe qui sert de trait d'union avec les guirlandes entourant les bustes des quatre évangélistes, comme on le verra à la page 255; au verso un enchevêtrement de filets et fleurons se terminant aux angles en fleur de lys entoure un fleuron central isolé. (Voyez la gravure, page 254.)

On fera bien de comparer cette reliure, page 257, avec celle du n° 4102 pour laquelle des fers analogues donnent une décoration plus riche et plus élégante. On remarquera toutefois combien cette ornementation du verso, tout en présentant quelque lourdeur, rappelle celle qui était en usage à la cour de Henri II, roi de France.

Reliure du XVIme siècle. Lo. 15. La. 8.

4113. In-octavo sans lieu ni date. *Ein Betbüchlein fur allerlei gemeinanligen Einem jeden Christen sonderlich zu gebrauchen.* Texte avec encadrements et lettres grises. Imprimé sur papier de fil et coton.

Cette reliure se trouve reproduite, ou du moins une toute

semblable dans l'album de reliure de Julien Penit 1872, avec la date certaine de 1549, de sorte que par analogie la nôtre se rapporte également à cette époque. Nous avons publié l'un des plats à la page 233; on y jugera de l'élégance à laquelle peut conduire l'emploi judicieux d'un nombre restreint de petits fers.

Reliure du XVIme siècle. Lo. 16. La. 10.

4114. In-quarto publié à Anvers en 1600, reliure de l'époque. *Officium Beatæ Mariæ Virginis Pii V. pont. Max.*, etc., etc., *editum; Antverpiæ ex officina Plantiniana apud Joannem Moretum. — Anno sæculari S. 1600.* Titre gravé et autres gravures sur cuivre. Texte orné de lettres grises. Imprimé sur papier de fil et coton.

Cette couverture est décorée sur les plats en rosaces formant croix; au centre, un médaillon ovale portant au recto un petit fer de la crucifixion avec, au haut, le monogramme I. H. S.; et au verso le médaillon ci-contre où l'on voit la reine du ciel couronne en tête, tenant en ses bras le divin enfant, le tout dans la gloire. Ce médaillon est entouré de quatre croix de Malte et autres petits ornements; ces médaillons et ces rosaces sont accompagnés d'entrelacements et de trois cadres successifs dont celui du milieu porte des fourmis, symbole de patience et de prudence. (Voyez la gravure, page 257.)



Ces divers ornements sont dorés; à la page 207, on a vu figuré un des fermoirs destinés à tenir rapprochées les planchettes de bois sur lesquelles est tendu le cuir de la couverture; on a vu de plus, à la page 228, la décoration de la tranche de ce volume.

Reliure du commencement du XVIIme siècle. Lo. 26. La. 19.

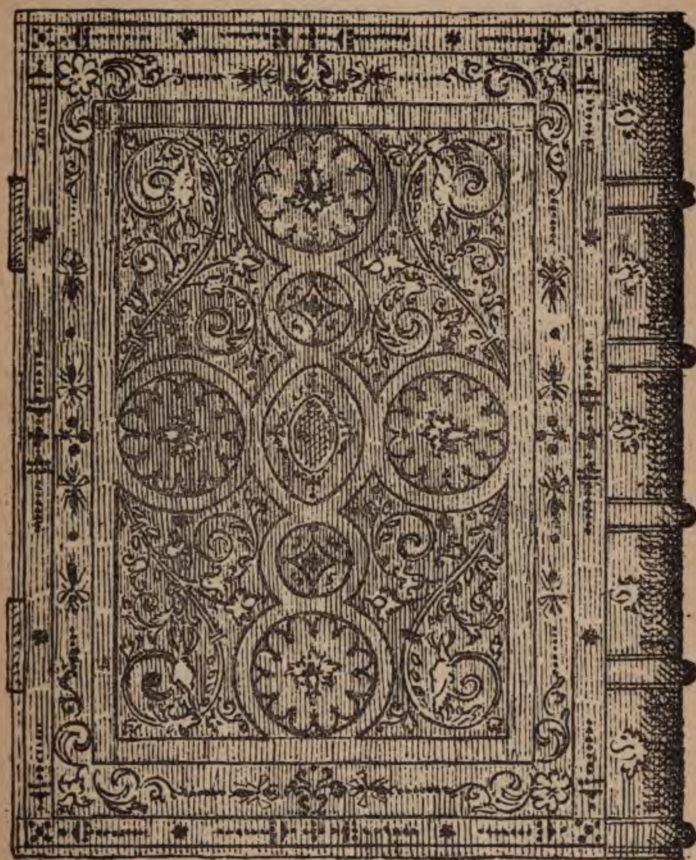


N° 4112

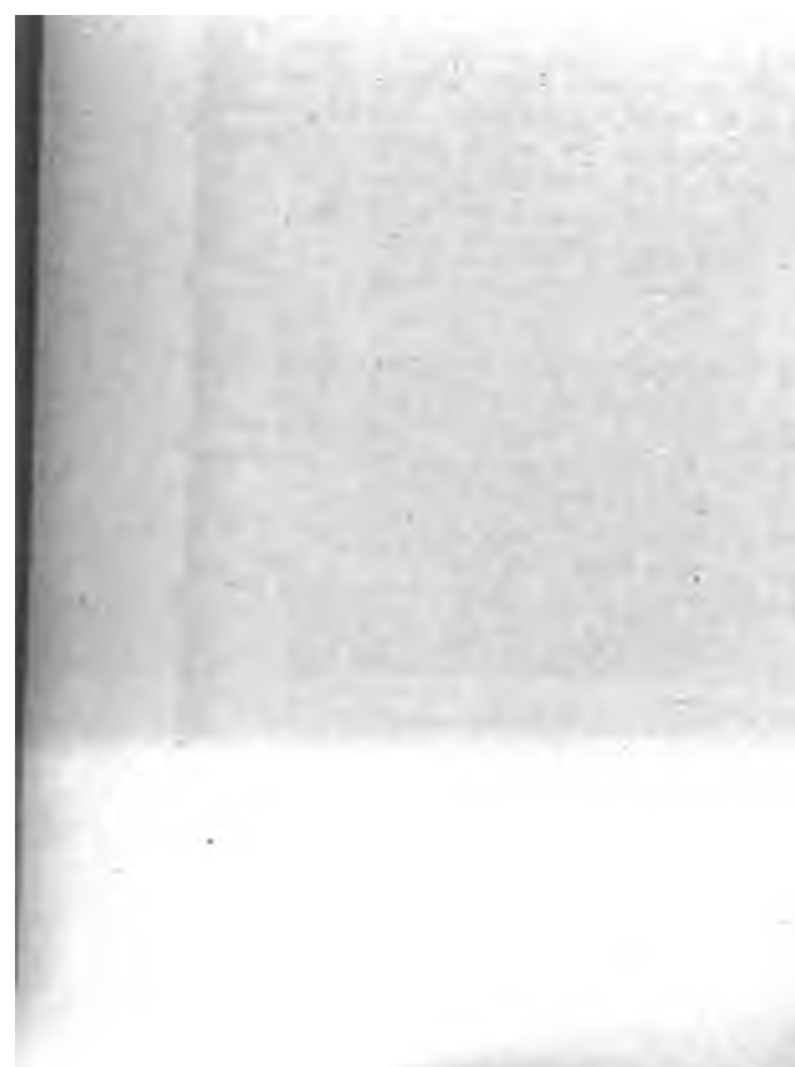


N° 4112





N° 4114



4115 In-douze [illegible]

[illegible]

forme de cœur d'où sortent des rameaux portant des tulipes, des grenades, des œillets et des roses, le tout entremêlé d'étoiles. Sur le cœur on lit :

Das Herze mein sol dir allein ergeben seyn.
Mon cœur doit être soumis à toi seul.

Des dentelures complètent cette ornementation. (Voir la gravure, page 263.)

Reliure du XVIIIme siècle. Lo. 15. La. 9.

RELIURES FRANÇAISES

4118. In-octavo publié à Paris en 1664. Reliure du temps. *Office de la semaine saincte corrigé de nouveau par le commandem. du Roy conformément au bréviaire et missel de nostre S. P. le pape Urbin VIII; à Paris, chez Antoine Ruelle relieur ord. du Roy, rue Sainct Jean de Latran devant la fontaine St-Benoist, avec privilège du Roy, 1644.* Titre gravé sur cuivre; culs-de-lampe gravés sur bois. Imprimé sur papier de fil.

La reliure en chagrin plein dont nous avons publié la gravure à la page 215 est aux armes de Louis XIII, roi de France. Elle est sortie des mains du relieur du roi, Antoine Ruelle, successeur en cette qualité de Clovis Eve qui avait été relieur des rois Henri III, Henri IV et Louis XIII; il opéra entre 1574 et 1643.

Reliure du XVIIIme siècle. Lo. 18. La. 12.

MOYENS DE CONSERVER LES LIVRES

Une reliure réunissant toutes les qualités désirables, dit M. Constantin, est chose bien rare, car cette enveloppe si



N° 4115





N° 4117



nécessaire à l'usage de la conservation des livres, est soumise à tant de manipulations qu'il y en a presque toujours au moins quelques-unes de négligées. Il ne suffit pas qu'un volume soit plié avec précision, bien battu, cousu et endossé avec soin, il faut encore que les tranche-files soient arrêtées à tous les cahiers; que la gouttière soit bien coupée, le dos arrondi convenablement à la grosseur du volume; le carton d'une force proportionnée au format et coupé bien juste d'équerre, la peau dont il est recouvert, parée de manière à ne pas faire d'épaisseur sur les coins, et sans être trop mince, afin qu'ils ne s'écorchent pas au moindre frottement; il faut en outre que les côtés soient bien évidés pour que l'ouverture du livre ait lieu facilement, sans risque de casser ou de déformer le dos; enfin que les ornements et les dorures soient brillants, nets et de bon goût. Les marges conservées aussi grandes que possible; les pages préservées de tout maculage, replis, inversions; les planches et les gravures placées avec intelligence; les titres convenablement réduits ou composés avec grâce, suivant les cas, tel est le but auquel doit atteindre tout relieur, afin d'acquérir une réputation honorable et livrer de bons produits aux connaisseurs.

Le meilleur moyen de conservation des livres reliés est la propreté la plus minutieuse. Il faut les débarrasser de la poussière et pour cela les battre au printemps et à l'automne, ou au moins au mois d'août, car la poussière favorise le dépôt des œufs qui plus tard deviendront des vers rongeant les livres, couvertures ou papier; une excellente préservation consiste dans l'application derrière les livres de morceaux de drap imbibés d'essence de thérébentine, de benzine, de camphre ou d'une infusion de tabac à fumer ou encore d'acide phénique étendu d'eau, morceaux de drap que l'on doit imbiber à nouveau quand l'odeur s'en affaiblit.

Le choix du bois employé aux corps de bibliothèque est

très-important; plus il est dur, moins il prête au dépôt des œufs et à la naissance des vers; le chêne est à préférer, ou si on ne peut s'en procurer, il convient d'employer des bois injectés de sulfate de cuivre, comme le hêtre, le mélèze ou le sapin.

Le genre de reliure est également d'une grande influence sur la conservation des livres. Les anciennes reliures en bois couvertes de cuir ou d'étoffes sont le berceau des vers et des insectes; il convient de les mettre à part, sans contact avec les autres livres. Il en est de même des reliures dans lesquelles on a employé la colle de pâte, aussi tout amateur éclairé doit-il surveiller son relieur et insister pour l'emploi de la colle forte mélangée d'alun, ainsi que pour l'adjonction de sel ammoniaque au blanc d'œuf nécessaire au glairage précédant la dorure.

Les reliures, au contraire, en cuir de Russie ou de parchemin, celles dont les cartons sont faits de vieux cordages de vaisseaux imprégnés de goudron ont la même solidité que le bois et l'avantage d'éloigner tous les vers pour de longues années. On rencontre fréquemment encore en Italie et, paraît-il, en Espagne, des livres dont la couverture est de parchemin, sans planchettes de bois ni de carton, le bord replié sur la gouttière; ces livres dont plusieurs ont plus de quatre siècles sont restés illésés des vers.

On doit éviter le voisinage des jardins, les chambres trop chaudes et non aérées, les locaux humides; on aura soin de ne pas appuyer les volumes contre les murs, ou si on ne peut faire autrement de recouvrir les murs préalablement de plusieurs couches de couleur à l'huile. Les livres doivent se toucher sur les rayons, mais sans être trop serrés, et dès que la moindre trace d'humidité est rendue visible on doit prendre volume par volume les livres qui la présentent et les essuyer avec soin, les exposer à l'air, les frotter jusqu'à ce que la moindre odeur de moisissure ait disparu.

Lorsque l'on fait relier des manuscrits ou des imprimés sur parchemin ou sur velin, on aura soin que le relieur interpose pendant les opérations de la reliure une feuille de papier Joseph entre chaque feuillet et le feuillet suivant, afin d'éviter l'impression des caractères les uns sur les autres. Ces livres doivent se manier avec le plus grand soin, car ces substances étant très-hygrométriques, les feuillets se voilent et se crispent à la moindre humidité, comme à toute chaleur exagérée.

Il faut éviter les *taches* avec le plus grand soin, car le seul moyen connu de les enlever est, quel que soit le nom sous lequel on le déguise, le chlore qui, malgré tous les lavages les plus soignés et les plus abondants, a comme effet final celui de détruire le tissu cellulaire du papier et, par suite, au bout de dix, vingt ou cent ans, de laisser un *trou* là où il y avait précédemment une *tache*.

CHAPITRE VI

OBJETS D'ART ORIENTAUX

A. ART MUSULMAN

La religion mahométane eut une influence marquée sur les styles d'ornementation en usage à son apparition, en Syrie, en Perse, en Mésopotamie, en Égypte et dans tous les pays où la conquête l'introduisit successivement et même en Occident où les croisades en introduisirent les produits.

Pour bien comprendre les caractères spéciaux de cette transformation, il convient de jeter un rapide coup d'œil sur l'historique de sa fondation et la marche de ses développements traditionnels ; c'est ce que nous tâcherons de faire, nous restreignant autant que possible, eu égard au peu d'espace que nous pouvons y consacrer et au petit nombre de monuments que nous pouvons enregistrer dans nos collections.

Par l'examen attentif de ces quelques objets que nous cataloguons, on pourra se rendre compte des rapports et des différences qui se présentent dans l'ornementation persane, arabe, moresque et indienne, et remarquer un type constant, modifié suivant le caractère propre à chacun de ces peuples, mais qui tient d'un même principe

Disposition des ornements par plans superposés, réduits chacun à la moindre épaisseur possible, et diminution proportionnée des formes vers les centres du dessin, de manière à pouvoir suivre le développement de ce même dessin depuis sa racine, sans discontinuité, jusque dans ses ramifications les plus éloignées.

L'art décoratif arabe ou turc se limite à l'emploi de lignes géométriques dans lesquelles il fait parfois serpenter des feuilles et des fleurs.

L'art décoratif indien affecte l'emploi des fleurs et des plantes, tandis que le persan fait entrer tous les êtres animés, hommes et bêtes dans ses compositions; nous reviendrons à propos des laques de l'Inde sur l'entente parfaite des harmonies des couleurs, de leur opposition, de leur pondération et de leurs contrastes.

Les objets persans et arabes montreront l'heureux emploi de l'écriture dans l'ornementation des écusssons et des cartouches.

Mahomet, appelé par les Arabes *Mohamed*, naquit à la Mecque en l'an 569 après Jésus-Christ, dans la tribu des Koraïchites, la plus illustre de toute l'Arabie et dont la langue est la plus pure. Aboulféda fait remonter sa généalogie jusqu'à Abraham par Ismaël.

Au moment de sa naissance, l'Arabie était divisée en un grand nombre d'États différents; le Nord, ainsi que la Palestine et la Syrie reconnaissaient le pouvoir des empereurs d'Orient; les contrées riveraines du golfe persique et les vallées du Tigre et de l'Euphrate obéissaient au roi de Perse, Cosroés; enfin, au midi de la Mecque, l'Arabie se trouvait dans la dépendance des rois de l'Abyssinie.

La Mecque et les pays de l'intérieur, organisés en tribus, avaient seuls conservés leur indépendance, formant une

masse de petits États, le plus souvent en guerre les uns contre les autres et dont la principale occupation était de se livrer à l'attaque des caravanes et des troupeaux des tribus ennemies. Cet état d'anarchie cependant, qui aurait détruit tout commerce, était suspendu d'un commun accord pendant quatre mois de l'année, époque à laquelle toutes les tribus de l'Arabie venaient faire le saint pèlerinage à la Mecque, ville sainte, renfermant la Caaba, ou maison carrée, qui dans son enceinte contenait 360 statues, ou idoles, dont chacune présidait à un jour de l'année ; on y voyait entre autres les statues d'Abraham et d'Ismaël.

Ce sanctuaire était visité par les idolâtres de toutes les contrées de l'Arabie, et les Juifs, les Chrétiens, les Indous, etc., qui ne prenaient pas part à ces fonctions, étaient attirés à la Mecque par le grand commerce d'échange qui s'y faisait à cette époque de l'année.

Les Arabes, nomades pour la plupart, avaient un genre de vie des plus simples ; leurs richesses consistaient en chameaux, moutons, chevaux, et, dans les contrées fertiles, en dattes, parfums et aromates qui servaient aux échanges. Mahomet, à la mort de ses parents, possédait pour tout bien cinq chameaux et une esclave éthiopienne. Il était encore enfant et fut élevé par son aïeul, et après la mort de celui-ci, par son oncle Abou Thaleb, qui l'emmena à l'âge de 13 ans avec lui, à la tête d'une caravane, en Syrie, où il vit pour la première fois un pays d'où l'idolâtrie était bannie, et put juger de la supériorité d'une société policée et civilisée sur celle de sa tribu.

Mahomet se fit instruire à son retour dans les religions juive et chrétienne par la lecture des livres saints de ces deux sectes, et c'est alors qu'il dut concevoir le projet de transformer ces croyances pour les rendre propres à être adoptées par ses concitoyens, en y mêlant habilement ce carac-

tère profondément poétique qui distingue le Coran. Une riche veuve, du nom Khadigia, qui l'épousa, lui fournit l'unique élément qui l'empêchait de se faire valoir selon son mérite; il avait alors 25 ans, et souvent, pendant les époques du Jeûne, il se retirait à l'écart pour méditer sur son grand projet.

Mahomet trouva dans sa propre famille ses premiers disciples; Ali, son cousin et depuis son gendre, fut celui qui le premier se prononça et qui crut en lui; mais malgré les révélations que lui faisait l'archange Gabriel, révélations qui forment dans leur ensemble le livre saint, le Coran, l'opposition qu'il rencontra dans sa patrie fut des plus vives, au point qu'à la mort de son oncle et protecteur Abou-Thaleb, ne se sentant plus en sûreté à la Mecque, il se décida à s'expatrier et s'enfuit à Yathrib, ville qui s'appella par ce fait *Medinet-en-nabi, la ville du phrophète*, ou par abréviation, *el Medinet, la ville,* d'où nous avons fait Médine. C'est de cette époque que date la chronologie des Musulmans (*hégire, fuite*), soit en 622 après Jésus-Christ. Mahomet avait alors 53 ans.

La religion dont il était le prophète, marquait un progrès réel sur l'idolâtrie qui régnait parmi la plupart des tribus de l'Arabie. Il proclamait un Dieu unique, créateur du ciel et de la terre, qui récompense les bons et punit les méchants. Il prêchait la prière, la charité, les aumônes, la sobriété, banissant l'usage du vin à cause de l'ivresse dégradante qu'il provoque, et, en haine de l'idolâtrie, prohibait la reproduction par la peinture ou la sculpture de l'homme et des autres êtres animés.

Mahomet employa successivement la ruse, la persuasion, la force et les armes, pour réduire à l'obéissance les peuples de l'Arabie. Il n'était pas cruel, mais cependant il punissait sans pitié celui qui l'avait offensé ou qui s'était opposé à sa mission divine.

D'une ambition démesurée, il faisait tourner toutes ses ac-

tions à la gloire de Dieu, et l'ange Gabriel lui apparaissait toujours à point pour lui révéler et lui dicter les chapitres (*sourates*) du Coran; seul d'entre les prophètes il ne faisait point de miracles, se nommant souvent le ***prophète idiot***, et disant avec raison que tous les miracles des prophètes ses prédécesseurs, n'avaient point empêché qu'il ne restât des idolâtres sur la terre.

En mourant il recommanda :

1° De chasser ou de soumettre tous les idolâtres et ceux qui ne professaient pas l'Islamisme;

2° Il voulut qu'on ne fît aucune distinction entre les prosélytes qu'ils fussent anciens ou nouveaux;

3° Il recommandait la prière.

Mais il ne désigna point son successeur. Ses parents nommés dans des sortes de conseil de famille lui succédèrent non sans contestations; ce fut d'abord Abou Bekr, beau-père du prophète par sa fille Aïescha, et un de ses plus ardents sectateurs.

Le prophète des Arabes avait réuni dans ses mains les pouvoirs temporel et spirituel.

Il en fut de même de ses successeurs qui prirent le titre de calife (*vicaire*) du prophète.

Abou Bekr eut pour successeur Omar, qui soumit la Syrie, la Mésopotamie, la Phénicie, l'Égypte, la Perse. Il conquit la Palestine et Jérusalem, et y fonda, sur l'emplacement du temple de Salomon, une mosquée qui porte encore son nom.

Osman continua les conquêtes; finit par soumettre la Perse jusqu'à l'Oxus et aux frontières de l'Inde et de l'Afrique jusque sur l'océan Atlantique. Il conquit même l'île de Chypre.

Mahomet, Abou Bekr et Omar vécurent dans la plus grande simplicité; aucun d'eux n'avait de maison lui appartenant en propre; le trésor public alimenté par les contributions des infidèles et les butins conquis sur les ennemis, ser-

vant à pourvoir à la solde des armées et à secourir les pauvres et les impotents. Il se passait des mois entiers sans qu'on allumât de feu pour préparer la nourriture de ces trois hommes qui commandaient à un empire immense; ils se nourrissaient de dattes et buvaient de l'eau, se livraient à la prière et à la prédication, rendaient la justice à tous; tous les Musulmans étant égaux devant la loi du Coran.

Sous le califat d'Osman ces mœurs simples et primitives disparaissent; ce souverain, quoique âgé de 80 ans quand il reçut le pouvoir, délaissa les compagnons du prophète, cessa de suivre les usages consacrés et pour ses entreprises comme pour la nomination des gouverneurs et des généraux d'armée, suivit les conseils d'hommes jeunes et débauchés qui s'adonnaient au luxe des pays conquis, au lieu de s'adresser comme Mahomed et les premiers califes aux fidèles réunis à la mosquée au moment de la prière.

Cette prédilection du calife pour tout ce que respirait le luxe engendra le mécontentement et fût la source des dissensions intestines qui, 35 ans après l'hégire, ensanglantèrent les royaumes conquis et l'Arabie entière. Ce fut lui cependant qui fixa le Coran en ordonnant la destruction de tous ceux qu'il reconnut incomplets ou qui renfermaient des doctrines apocryphes. Il mourut assassiné par des factieux, et Ali le favori du prophète lui succéda, mais non point sans contestation; il eut à combattre Aïescha, la fille d'Abou-Bekr, dernière femme de Mahomet, et Moavia, gouverneur de la Syrie. Il vainquit les armées d'Aïescha, mais ne sut résister à l'astuce de Moavia et bientôt il ne lui resta plus que la Perse et la Mésopotamie; il mourut assassiné par un des trois sectaires qui s'étaient obligés par serment à tuer le même jour Moavia à Damas, Ali à Coufa, et Amrou, partisan de Moavia et gouverneur de l'Égypte, à Alexandrie.

Ali seul succomba et la lutte se continua entre ses enne-

mis et ses premiers descendants Hassan et Hossein. C'est à partir de cette époque reculée que les Musulmans eux-mêmes sont divisés en deux sectes ennemies, les *schiites* et les *sunnites ;* les premiers ne reconnaissent comme califes légitimes que les quatre premiers successeurs de Mahomet et s'intitulent les *défenseurs de la justice ;* les seconds sont connus sous la dénomination de sunnites ou *partisans de la tradition.*

Hossein fut le dernier descendant d'Ali qui aspira à la dignité de calife, dignité qui dans sa famille fit place à celui de *Imans* (*être à la tête des autres*), représentants de l'autorité spirituelle dévolue par Dieu à Mahomet, et qui d'aîné en aîné se transmit jusqu'en l'an 148 de l'hégire, époque à laquelle une nouvelle scission prit naissance par suite de la violation du droit de primogéniture, le fils aîné de Giafar sixième Iman étant mort, et cette dignité étant passée par la volonté de Giafar sur son second fils Moussa, tandis qu'Ismael, fils aîné, laissait des enfants mâles.

Les califes d'Égypte se prétendaient descendants d'Ismael, tandis que la famille royale persane des sofis se disait descendante de Moussa.

Les Ottomans reconnaissent dans le sultan de Constantinople le véritable représentant du prophète et appartiennent à la secte des sunnites, dont ils embrassèrent la croyance quand ils descendirent de la Tartarie en Asie Mineure. Ils continuent la tradition des califes Ommiades et Abassides.

La Perse, malgré les efforts de Tamerlan, de Nadir-schah, etc., a toujours conservé le culte d'Ali et est resté : *fidèle défenseur de la justice.*

La secte des schiites s'est étendue pendant un temps à l'Égypte, l'Afrique, l'Espagne et la Sicile, et à notre époque a pris une grande importance dans les Indes depuis la chute des empereurs mogols qui étaient sunnites, tandis que la plupart de leurs sujets venus de la Perse étaient schiites.

Le rapide aperçu qui précède sert à rendre compte du génie propre aux Musulmans en ce qui concerne les arts en général et plus spécialement les arts industriels. Les seuls Arabes abandonnés à eux-mêmes et confinés en Arabie, observateurs des usages anciens et fidèles aux mœurs des premiers califes, eussent été impuissants à créer un art quelconque; tandis que la conquête de la Perse, la seule des quatre anciennes monarchies du centre de l'Asie dont l'existence se soit prolongée jusqu'à nos jours, tandis que la Perse, dis-je, avait conservé à travers les âges une tradition ininterrompue que ni les conquêtes d'Alexandre le Grand, ni celles des Mogols, des Arabes, et plus récemment des Afghans, n'ont pu faire disparaître.

La différence des croyances, loin de nuire à l'art, a contribué à le développer en conservant, même après l'introduction de l'islamisme, un caractère national à la religion elle-même. La division en schiites et en sunnites correspond à la civilisation et au culte des arts pour les premiers et en sectaires attachés à la simplicité traditionnelle pour les seconds.

Nous n'hésitons pas à attribuer à l'art arabe une origine presqu'uniquement persane, tant dans l'architecture que la peinture, la céramique et l'orfèvrerie, et le lustre dont surent s'entourer les califes Abassides de Bagdad est dû aux artistes et artisans persans qu'ils attiraient dans leurs États pour la décoration de leurs mosquées et de leurs palais.

Toute cette ornementation savante, recherchée et adaptée aux besoins de la nouvelle religion ne pouvait prendre naissance parmi un peuple dont les tribus errantes en sont réduites, encore de nos jours, comme j'ai pu m'en assurer dans mes voyages, à l'ornementation par lignes et cercles, qui est propre aux peuplades de l'âge de la pierre ou au plus de celui du bronze. Et les Arabes qui, en 35 ans, étendirent leurs

conquêtes au point que nous avons vu, retombèrent peu à peu au point de leur départ et en sont de nouveau comme art au point où les avait trouvés Mahomet.

La défense de représentation des hommes ou des animaux fidèlement observée par les sunnites, fut transgressée par les schiites, et les artistes persans ont presque constamment réuni dans leurs œuvres décoratives des fleurs, des plantes, des animaux et des hommes; ils affectèrent plus particulièrement les représentations des chasses, l'exercice favori de leurs souverains, et tandis que le *Togra*, sorte de chiffre entremêlé ou de monogramme compliqué, forme les armes de tout souverain sunnite, les souverains de la Perse ont conservé comme emblème le lion dévorant un taureau.

Les rapports fréquents qu'ont eu les souverains de la Perse avec la république de Venise explique au moment de la Renaissance l'influence des arts décoratifs italiens sur les styles d'ornementation de la Perse. Mais cette influence surtout remarquable sous le règne de Shah-Abbas a disparu peu de temps après sa mort, et l'ornementation de style purement persan a repris le dessus; les manufactures de ce pays ont été florissantes jusqu'à l'époque de la conquête des Afghans qui dévasta la contrée au point que les arts ne se sont pas encore remis de ce bouleversement.

Les provinces du Kurdistan, de Yezd et de Kerman fournissent des tissus; celles de Kashan et de Nain des poteries; celle de Kashan est en outre réputée pour ses cuivres gravés; la peinture, la décoration et fabrication des armes ciselées, incrustées et damasquinées sont concentrées à Ispahan, tandis que la joaillerie, les émaux, les mosaïques et les bois sculptés proviennent de Sheray et de Abadeh.

Nous avons eu l'occasion de signaler dans le volume précédent certains de ces produits, tels que des faïences, des porcelaines, des émaux, nous avons réservé pour celui-ci les

armes, les vases de métal et l'ivoire. On remarquera qu'une des particularités de cette ornementation se trouve dans l'emploi de l'écriture elle-même comme motif décoratif. Les anciens caractères qu'on retrouve sur les monuments étaient composés de lignes droites ; on les nomme *coufiques*, du nom de la ville de Coufa sur le Tigre, où, dit-on, ils furent inventés ; les nouveaux se nomment *neski* ou écriture courante ; chaque pays, du reste, a modifié l'alphabet suivant ses besoins, ajoutant par des ponctuations telles consonnes que le génie de la langue réclamait ; c'est ainsi que le persan, l'indou, le turc présentent des variantes d'avec l'alphabet purement arabe. Les Persans préfèrent un genre d'écriture que l'on désigne sous le nom de *talik*, et qu'on étend ou raccourcit à volonté. C'est par l'étude de la numismatique qu'on se rendra le mieux compte des variations successives de l'écriture suivant les temps et les lieux. L'écriture arabe est d'un entendement, du reste, difficile, par le fait que les voyelles ne s'écrivaient pas et que souvent les mots ne se séparaient même pas.

La détermination exacte de l'époque de fabrication de telle ou telle pièce est rendue en outre difficile par l'habitude qui régnait de désigner l'année par les deux derniers chiffres, comme cela était en usage en Europe au moyen âge pour les chartes, et comme l'usage tend à notre époque à s'en introduire dans les transactions ordinaires, de sorte que l'on est obligé de déterminer l'âge des objets d'après certains noms de personnages qui s'y trouvent, par la forme de l'écriture ou encore par le style propre de l'ornementation. Nous observons ici que l'année à partir de Mahomet est lunaire pour les Musulmans, c'est-à-dire que 32 années solaires correspondent à 33 années lunaires ; il faut, pour reconnaître la date de fabrication d'un objet, retrancher autant de fois 3 ans qu'il y est marqué de siècles et y ajouter 622 date de l'hégire.

a. *Armes.*

La guerre pour les musulmans revêt toujours un caractère de sainteté; c'est au nom de Dieu et pour obéir à l'ordre de Mahomet qu'ils font la guerre pour convertir les infidèles, aussi leurs armes sont bénies et portent presque toutes des inscriptions pieuses, Mahomet en donna lui-même l'exemple disant que dans le combat l'appui du Ciel est le premier des besoins et que sans la faveur divine la bravoure est inutile.

Les armes portent en outre quelquefois le nom du propriétaire ou celui du fabricant, enfin même la date de la fabrication.

4119. Poignard persan à lame recourbée du XVIme siècle; la poignée est damasquinée et ornée d'inscriptions (voyez planche XI); la lame recourbée est ciselée près de la garde et décorée en réserve; on y voit un lion ou un ours qui dévore une gazelle, le tout entouré de rameaux fleuris et feuillés.



Sur l'un des cartouches qui ornent la poignée on lit:

Au nom de Dieu clément et miséricordieux.

Invocation par laquelle débutent toutes les sourates du Coran, la 9me exceptée. Le prophète disait que cette formule pouvait sauver le genre humain; il enviait, dit Reinaud, le bonheur des maîtres d'école et de ceux qui, par leur position, sont appelés à les faire répéter aux autres, et il ajoutait qu'en les prononçant on assure son bonheur et celui de tous les siens. Les Musulmans font re-

monter l'origine de ces paroles à Dieu même. Ils rapportent de plus que lorsqu'elles descendirent pour la première fois du ciel toute la nature s'ébranla : « A peine se firent-elles entendre que les nuages coururent vers l'Orient, les vents retinrent leur haleine, la mer se souleva et tout ce qui respire prêta une oreille attentive; aussitôt les anges rebelles quittèrent le ciel, et Dieu jura par la toute-puissance que quiconque repéterait ces paroles serait heureux en cette vie et dans l'autre. »

Les docteurs arabes ont anatomisé cette formule et lui ont trouvé nombre de vertus spéciales, parmi lesquelles je me bornerai à n'en citer qu'une; c'est ainsi qu'ils ont trouvé qu'elle est formée de 19 lettres et que le nombre des démons étant également de 19, chacune de ces lettres forme une armure impénétrable contre ces sujets de Satan pour les personnes qui les prononcent avec la piété convenable.

Les musulmans, dans toutes les actions de la vie, dans toutes les transactions et les actes, débutent par ces paroles toutes puissantes :

Au nom de Dieu, clément et miséricordieux.

Le second des cartouches porte l'inscription tirée de la sourate LXI v. 13 :

Le secours vient de Dieu et la victoire est proche.

Ce passage est fort estimé des soldats et se rencontre souvent sur les sabres, et Mahomet lui-même le gravait sur les siens.

L. 43.

4120. Poignard persan à lame droite et poignée d'ivoire (voyez la poignée et la lame figurées à la planche XI). La lame est damasquinée d'or ainsi que les clous de la poignée, mais ne porte ni inscription ni date ; le style du décor de la lame nous le fait reporter au début du XVIme siècle.

L. 56.

4121. Deux étriers en fer damasquinés d'or et d'argent et incrustés de turquoises (voyez la représentation

pl.XII avec le détail de la boucle), travail persan du XVIme siècle, sans inscription ni date.

Long. 22. La. $13^1/_2$. H. 20.

4122. Batterie de fusil à pierre en fer damasquinée d'or avec écrou en argent, surmonté d'un bouton d'or en boule. Sur la planche XII on en voit la représentation par trois élévations. Cette batterie est décorée jusque dans les portions inférieures peu en vue, et c'est là que sous le ressort se trouve une palmette et une inscription figurées sur la même planche XII. Cette dernière retournée haut et bas par le dessinateur présente le sens:

Fait par Osman.

Le travail est persan sans contredit et la date de sa fabrication doit correspondre au XVIIme siècle. Cet Osman est-il l'armurier ou le ciseleur? Il est plus probable que ce soit le premier des deux, de même que les sabres fabriqués du temps de Shah Abbas par son armurier portent l'indication de :

Fait par Assad-allah Ispahan.

Nous ne saurions du reste rien ajouter de particulier sur cet *Osman* qui a omis de nous indiquer sa patrie.

4123. Hache persane en acier gravé et ciselé, manche en bois recouvert de peau de requin et de garnitures repoussées en cuivre étamé, le dos de la hache, l'ovale supérieur et le tranchant lui-même sont damasquinés d'or.

L'ornementation, qui comme disposition nous reporte au commencement du XVIme siècle et antérieurement au règne de Shah-Abbas, est composée de pampres, de roses, de tulipes et de feuilles de trèfle; le choix de ces fleurs et de ces plantes peut avoir été fortuit comme aussi intentionnel, les Persans ayant eu de tous temps une prédilection marquée pour les fleurs et leur attribuant un sens et une valeur constante que l'on retrouve exprimés par leur poètes.

La rose est symbole de générosité, les pampres se rapportent à l'âme, le trèfle au bonheur. A propos de la tulipe, Chardin rapporte que de son temps à Ispahan dans le palais des rois on voyait des pots de fleurs avec des inscriptions, entre autres une tulipe :

J'ai pris la tulipe pour emblème ; comme elle
J'ai le visage en feu et le cœur en charbon.

L'usage des fleurs dans les décorations s'admire plus spécialement sur les pierres gravées et sur les émaux; nous renvoyons à ce sujet au vol. III de notre Catalogue, planche VIII, fig. 3, 4, 5 et 6.

Lo. 59.

b. *Ustensiles.*

Les vases, coupes, plateaux, sont décorées d'inscriptions tout comme les armes, mais ces inscriptions ne renferment que des vœux généraux, tels que *honneur durable, prospérité croissante, aisance, bonheur excellent*, etc., appliquables à chaque personne qui, par son acquisition en devient le propriétaire. Quelque fois c'est le vase lui-même qui s'adresse au propriétaire, usage qui était suivi au moyen âge en Europe, où nombre de ciselures sur métaux, ornant des portes ou des sièges portant l'inscription typique: *un tel me fit en l'an tel et tel....* D'autres fois l'inscription a trait plus particulièrement au vase qu'elle décore. Tel est le cas des coupes ou vases à boire, où souvent les inscriptions sont tirées des œuvres de quelque poète favori qui a chanté le vin et les délices de l'ivresse, car le vin, proscrit par Mahomet, a toujours cependant été en honneur en Perse. Il est même si capiteux que les Persans trouvent les nôtres sans force et sans goût. Il suffit de se reporter à nombre de scènes décrites dans les *Mille et une Nuits* pour se rendre compte du rôle constant que le vin

a joué en Perse. Les coupes de cuivre étamé ou de laiton sont fort en usage par la raison que Mahomet a dit que quiconque boit dans des vases d'or ou d'argent servira d'aliment au feu de l'enfer.

Les inscriptions s'adressent quelquefois à l'échanson, et l'encourage à transporter les convives dans un autre monde en leur faisant perdre la raison; inscriptions que le génie mystique oriental interprète par des encouragements donnés aux prédicateurs pour transporter les fidèles et leur faire suivre la bonne voie.



N° 4124

4124. Buire, du XIIIme siècle, en bronze, ayant appartenu à un émir d'Égypte ou de Syrie sous le sultan El Malik en Nasser.

Les musulmans n'ont pas de noms de famille; le nom est donné à l'enfant à sa naissance ou à l'époque de sa circoncision, et l'usage qui existe en Orient de vouer les enfants à Dieu, au prophète ou à tel ou tel saint personnage, donne

lieu aux noms de Abd-allah, Ali-couli, etc., *serviteur de Dieu, esclave d'Ali*, etc. La paternité est tellement en honneur que souvent le père quitte son nom pour prendre celui de son enfant en le faisant précéder du terme *Abou* (père). C'est ainsi que le premier calife, dont le nom primitif était *Abd-al-Caaba*, le serviteur de la Caaba, prit à la naissance d'Aïescha le nom de *Abou-Bekr* (le père de la Vierge), nom sous lequel il est connu dans l'histoire. D'autres fois c'est le fils que l'on désigne par le nom du père en le faisant précéder des termes *ibn ebn* ou *ben*, dénominations qui servaient plus spécialement à désigner les descendants de tel ou tel personnage, duquel telle tribu tire son nom.

Un prince en montant sur le trône prend en outre deux surnoms qui remplacent son propre nom, surnoms qui reflètent sa qualité dominante et dont l'un indique son zèle pour la religion et se termine en *eddin* (la religion), tels sont *Sal eddin* (saladin), *Nour eddin* (Nouradin), etc.; et l'autre, l'éclat de sa puissance souveraine, comme *Malek en Nasser* (le roi défenseur) *Malek Modasser* (le roi victorieux), etc. Malheureusement, plusieurs de ces surnoms furent portés par plusieurs princes à la fois, et tel est le cas pour *Malik en Nasser*, tellement que faute d'autre indication, il est impossible de déterminer auquel de ces souverains l'inscription se rapporte.

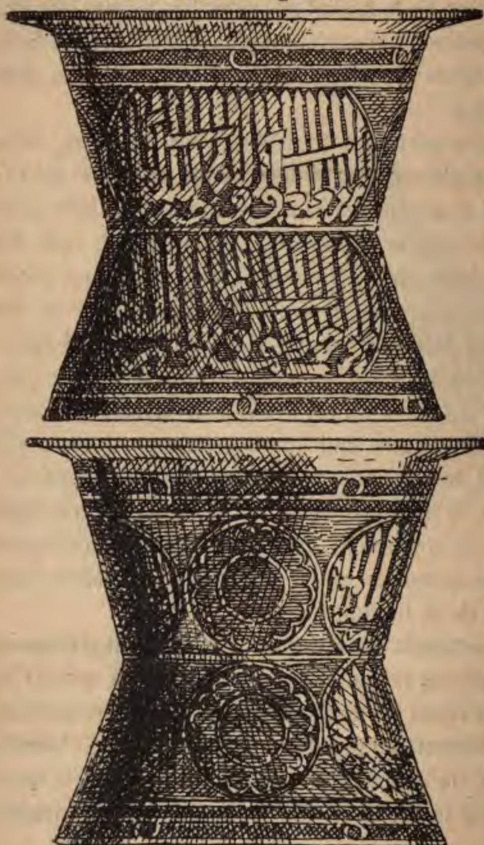
Cette absence de nom propre tient à l'idée de la grandeur de la puissance du souverain, grandeur tellement au-dessus du vulgaire que le monde entier le devait connaître sans qu'il eut besoin de se nommer.

Les émirs omettaient dans les inscriptions d'indiquer leurs noms, et cela par une raison inverse, par humilité devant le souverain. Nous avons vu déjà que les Imans ou descendants du prophète perdaient tout pouvoir temporel dès le IXme siècle. Les descendants du prophète furent désignés, après la mort des 12 Imans, par les noms de *émirs* (chefs), *schérif* (noble),

ou encore de *séyd* (seigneur). Depuis les invasions des Tartares et des Turcomans les descendants du prophète ont été dépouillés de leurs derniers priviléges, et il n'est pas rare d'en trouver qui sont reduits à la dernière misère. Ils portent un turban vert pour se distinguer du reste des croyants, à l'imitation de ce que faisaient les premiers Imans.

H. 18.

4125. Pied de lampe en cuivre ciselé et étamé, ayant appartenu à un émir d'Égypte ou de Syrie, du XIVme siècle.



Cette inscription commence par l'expression : « *à son excellence.* » Cette parole aurait plus littéralement le sens de *solidité*; c'est le titre que les émirs d'Égypte et de Syrie prirent durant les XIIIme, XIVme et XVme siècles, sous les sultans mamelouks.

H. 18$^1/_2$. D. 18.





N° 4126



4126. Plateau rond en bronze, à inscriptions, ayant appartenu à un émir d'Égypte ou de Syrie, au XIVme siècle (voyez la gravure, page 285).

H. 2. D. 14½.

4127. Coupe à boire persane du XVIIme siècle en cuivre, ciselé et étamé, avec inscriptions sur le rebord de la coupe.



H. 9½. D. 12½.

4128. Étui à lunettes en laiton ciselé et gravé sur les deux faces (voyez les gravures aux pages 289 et 291), travail persan du XVIIme siècle. On y voit la représentation des chasses les plus variées contre nombre d'animaux, dont quelques-uns fabuleux, exercices qui se passent sous les yeux du souverain

couronné du turban et entouré de ses courtisans, parmi lesquels nous croyons reconnaître des Almées, danseuses improvisatrices et musiciennes littéralement *savantes*, le tout figuré dans la demi-lune qui forme le couvercle de l'étui.

Sur la face opposée de l'étui le roi est figuré assis tenant une coupe en main, tandis qu'un page lui offre des mets sur un plateau, ici du reste encore des Almées se voient figurées en arrière du monarque. Dans la demi-lune formant couvercle, on voit un monstre à tête d'homme muni de cornes et dont le corps, à forme de dragon, est terminé par une gueule béante sur le point d'avaler une victime, des guerriers cherchent à la lui enlever et une Almée accroupie regarde la scène.

Toutes ces scènes variées se détachent sur un fond émaillé de fleurs figurant une prairie fourmillant d'animaux les plus divers, tels que des singes, des gazelles, des léopards, des oiseaux, des lynx, des lièvres, rhinocéros, chameaux, etc.; les chasseurs sont à cheval ou à éléphant et leurs armes consistent en lance, épieu, sabre et arc; quelques-uns portent même l'épervier au poing.

Enfin, au bas de l'étui on voit l'éternel lion qui dévore le taureau.

Aucune inscription ni date qui se rapportent à l'artiste ou au possesseur ne se voient sur cet objet, remarquable par la minutie de l'exécution plus que par le dessin et la composition.

L'exercice de la chasse s'est maintenu depuis l'antiquité jusqu'à nos jours en Orient, et malgré l'introduction des armes à feu, la chasse a encore lieu souvent avec les armes antiques, telles que l'épieu, la lance et même l'arc. Les chasseurs, en outre, emploient l'épervier, le faucon, l'once et le léopard de préférence au chien, réputé immonde par les Musulmans; l'épervier et le faucon se portent encapuchonnés au poing comme cela se faisait en Europe au moyen âge; l'once et le léopard, en croupe derrière le cavalier. Enfin, dans les grandes chasses,



N° 4128





N° 4128



on se sert de tigres, de lions et de panthères que l'on amène dans de grandes cages au lieu de la chasse.

Chardin rapporte que de son temps, soit en 1723, les rois de Perse faisaient faire de grandes battues, par lesquelles on réunissait en un espace limité, puis enclos de filets, un nombre considérable de bêtes fauves. Il assista à une de ces chasses où le prince couronné et assisté de ses courtisans, tuait le gibier à coups de flèches et de sabre; il en cite une où il y eut 14,000 bêtes de tuées.

Tout porte à croire que ces chasses sont imitées de celles de Gengis-Kahn et de Tamerlan, se servant de leurs armées en automne et en hiver, époques où les Tartares pour faire ces battues ne faisaient pas la guerre.

Les inscriptions cunéiformes nous parlent de chasses analogues, dans lesquelles les rois de Perse tuent des quantités innombrables d'animaux.

Les Tartares, sous la conduite de Gengis-Kahn et de Tamerlan, utilisaient les époques de l'année où ils ne faisaient pas campagne, à des battues de même genre et leurs chefs se livraient à de véritables carnages. Tout porte à croire que dans les Indes les mêmes exercices ont existé dès la conquête musulmane.

Les Turcs seuls sont éloignés de ce genre d'exercice et tout mauvais traitement des animaux leur répugne.

La chasse est considérée comme un noble exercice, et on recherche plus à s'attaquer aux animaux féroces qu'à ceux qui peuvent servir à l'alimentation; plusieurs sont regardés comme impurs, tels sont le singe, le lièvre et le lapin; en outre, d'après la loi musulmane, le gibier doit tomber mort sous les coups du chasseur, sans quoi il est réputé mort dans son sang et par conséquent il est regardé comme impur.

Lo. 18. La. 8. Ép. 9 mm.

4129. Vase turc en cuivre embouti, ciselé, gravé et étamé, XVIme siècle. Portant des inscriptions en caractères turcs. (Voir la gravure, p. 295.)

H. 16. D. sup. 24.

4130. Vase turc à couvercle en cuivre embouti, ciselé, gravé et étamé, XVIme siècle. Portant comme le précédent des inscriptions en caractères turcs. (Voir la gravure, p. 295.)

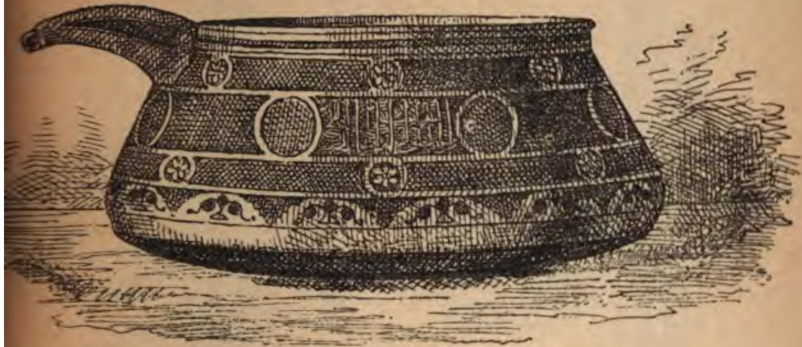
Lo. 28. La. $18\frac{1}{2}$. H. $16\frac{1}{2}$.

4131. Calam turc, en argent fondu et ciselé ou encrier soudé à l'étui destiné à renfermer les roseaux dont se servent les musulmans pour écrire. Cet étui est terminé en haut par un couvercle, en bas par un cachet sur lequel des nombres sont disposés autour d'une croix, comme on le voit dans la figure ci-dessous, et figurent le nom du propriétaire par la correspondance de ces nombres avec les lettres de l'alphabet. Niebuhr rapporte qu'à Sanaa, dans l'Arabie heureuse, l'Iman et les gens de loi affectent d'écrire leurs noms en chiffres.

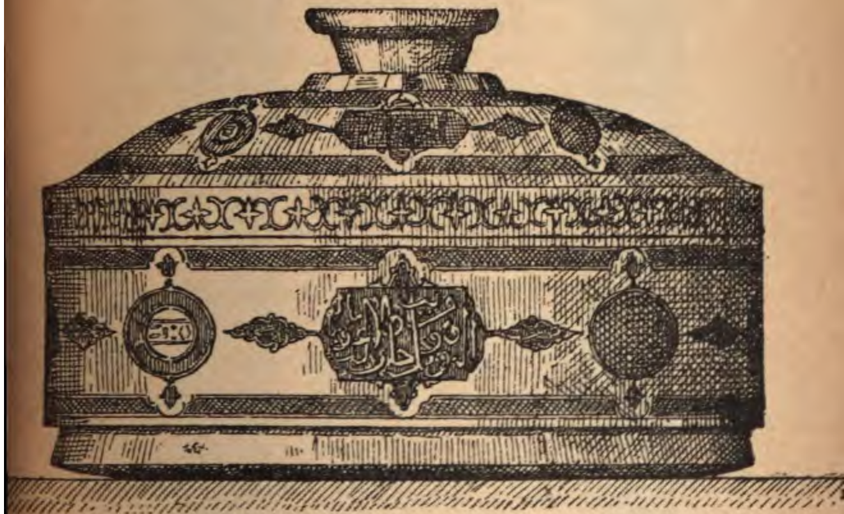


Les chiffres étant gravés à l'envers, il est évident qu'il s'agit d'un cachet et non d'une date.

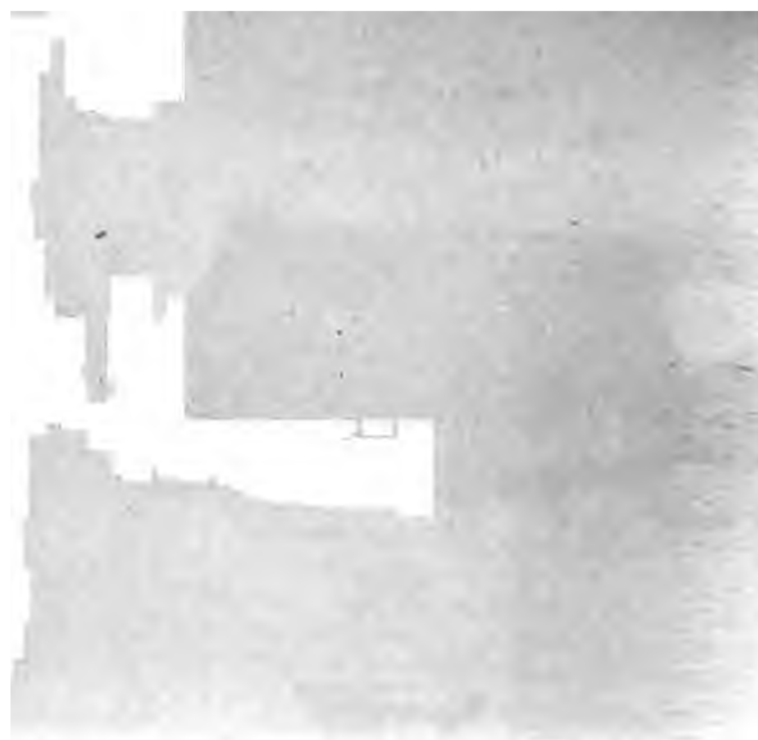
L'encre des Orientaux est comme la nôtre, seulement elle est plus épaisse. Ils font en outre usage d'encres de couleur, ce sont l'encre d'or, la bleue et la rouge. On ramasse ces dernières avec un pinceau et on y trempe la plume, qui, le plus souvent est un roseau provenant de l'Inde, sorte de tige mince de bambous, taillée comme nos plumes et avec lesquels ils excellent à tracer des caractères qui paraissent peints au pinceau.

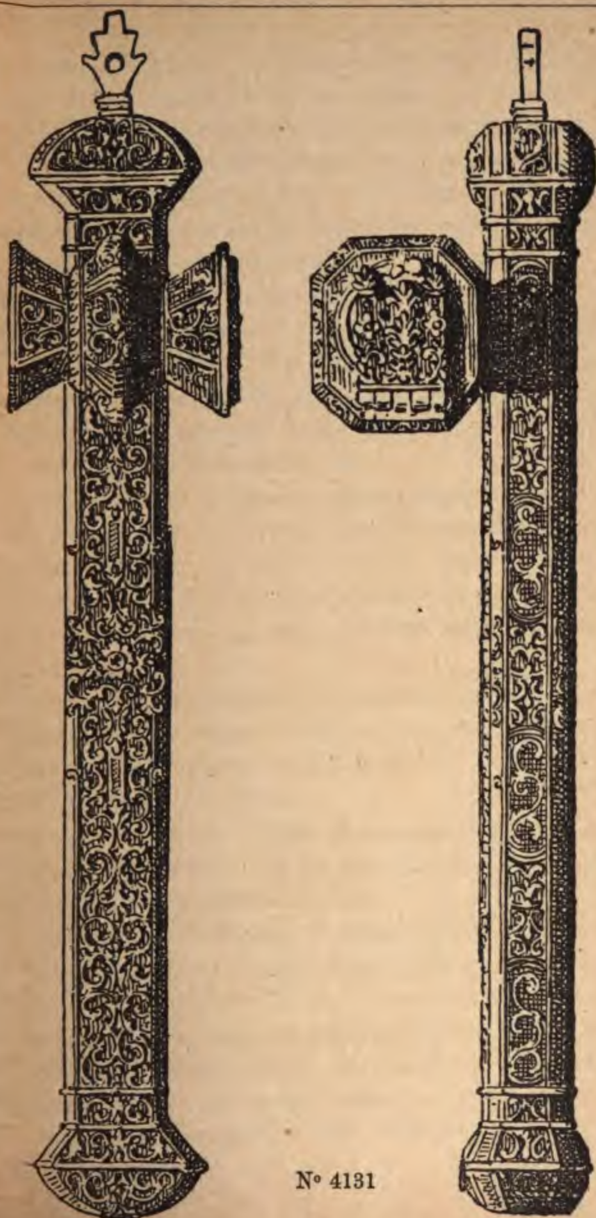


N° 4129



N° 4130





N° 4131



Ces encres diverses ont chacune leur emploi déterminé; la noire sert à toutes les correspondances ou usages ordinaires; l'encre d'or s'emploie à tracer les noms et attributs du personnage le plus élevé en rang qui se rencontre sur les documents ou les missives, tel que le nom de Dieu ou ses attributs; l'encre bleue est employée pour le prophète ou les Imans; la rouge pour le souverain.

Ou bien si dans un document il n'est question que du souverain et de ses ministres, le premier aura les honneurs de l'encre d'or. Veut-on être d'une excessive politesse, on écrit les noms des personnes auxquelles la missive est adressée, en marge ou en haut de la feuille, marquant par là que l'écrit est indigne de porter leur nom.

Les Musulmans font très-attention au mode d'adresse des lettres, le nom de la personne, du rang le plus élevé précède toujours. Le sultan envoie-t-il un hatt impérial, il commence ainsi : Le sultan un tel au grand visir; le grand visir adresse-t-il un rapport au sultan, il débute ainsi : Au sultan... le grand visir.

En Perse on emploie plusieurs sortes de papier, le blanc, le jaune, le vert, le rouge, le doré et l'argenté; le plus respectueux est le blanc orné de fleurs d'or, c'est celui dont on se sert envers les souverains,

L'origine des cachets et des sceaux remonte, en Orient, à la plus haute antiquité, comme nous l'avons indiqué dans notre volume II du présent catalogue.

Le principal usage que font les Musulmans de leurs cachets est celui de conformer les engagements et les contrats; l'empreinte du *cachet* donne la valeur à l'acte, qui même avec la signature n'en aurait pas; on l'appose au bas de l'écrit en mouillant légèrement la place qui doit le recevoir et en l'y appliquant après l'avoir enduit d'encre au moyen du doigt; les caractères se détachent en clair sur le fond noir.

Pour les pièces diplomatiques l'application se fait sur la cire, sur l'acte lui-même et sur des boules dans lesquelles sont noyées les extrémités des fils de soie qui servent à en réunir les feuillets.

Le cachet sert en outre en Orient à fermer toute chose, il remplace nos clefs, et les armoires, les meubles sont fermés par des cordons sur lesquels le maître applique son cachet, il s'assure ainsi bien mieux que nous que ses meubles n'ont point été touchés en son absence.

Le respect attaché à ce genre de fermeture protége son bien, mieux que ne le font nos serrures les plus perfectionnées.

Les calams dont le n° 4131 fournit un exemple se portent passés à la ceinture; l'encrier empêche qu'il ne tombe en marchant.

L. $18^1/_2$ c.

4132. Manche de poignard en ivoire, à jour; on y remarquera ce type particulier à l'ornementation arabe ou persane consistant en la superposition de deux décorations distinctes, dont l'une forme le fond sur lequel s'étend la seconde sans s'y mêler et sans qu'il naisse la moindre confusion; le tout formant comme des dentelles autour de caractères d'écriture qui supportent et motivent le tout.

Sur ce petit échantillon on peut se rendre compte en outre comme sur les émaux portant les n°s 3995 et 3996 combien l'artiste décorateur comprend bien que le but de ses motifs est l'agrément et non point la fidélité; l'ornementation et non point le *fac-simile* ou le trompe-l'œil. Il s'attache à l'ensemble, qui à distance ne doit pas paraître fouillis et qui gagne à être examiné de près afin de montrer de nouvelles beautés.

Ce travail est persan et remonte au XVIme siècle.

H. 11. La. $2^1/_2$.



N° 4182



4133. Coffret persan en marqueterie de couleur. XVIIme siècle.

On peut se rendre compte, en l'étudiant, des dispositifs géométriques usités dans les pavés des salles ; on y remarquera également la prédominance cherchée de tons neutres, comparés surtout avec les tons que préfèrent les Arabes et les Indiens.

H. $18^1/_2$. L. 29.

c. *Laques.*

L'Inde et la Perse rivalisent dans ce genre d'ornementation. Les artistes de ces deux contrées ont développé l'art décoratif suivant une tradition constante, basée sur leurs croyances communes ; aussi, en contemplant leurs produits, ne sait-on ce que l'on doit le plus admirer de l'éclat des couleurs ou de la finesse et de l'agencement du dessin. Dans cet art mulsuman comme dans l'art grec on trouve la recherche de la forme, l'absence de tout ornement superflu, rien qui ne soit ajouté sans but et rien qui soit susceptible de nuire à l'effet général, quelle que soit du reste la richesse de l'ornementation ; on retrouve, comme dans l'art arabe, ces subdivisions et ces superpositions qui sont d'un heureux effet. Là où l'ornementation persane se rapproche davantage du réalisme, celle de l'Inde est plus gracieuse et tient le milieu entre le style mauresque et celui de la Perse.

Nous verrons à propos des tissus ces mêmes différences se produire, différences cependant qui n'empêchent pas de reconnaître à ces branches diverses un même point de départ, qui, très-probablement comme nous l'avons indiqué ailleurs, doit se chercher en Perse.

Les Indiens excellent non-seulement dans l'harmonisation des couleurs, mais surtout dans la juste pondération des valeurs par rapport au ton du fond. Une étude quelque peu attentive des objets que nous avons catalogués sous les nos 4135 à 4140 et dont le planches VIII, IX et X à la fin de ce volume donnent une idée, montrera que les artistes décorateurs observent avec un soin scrupuleux certaines règles que nous formulerons ici :

1° *Pour l'emploi de l'or sur les fonds coloriés, on a soin de faire détacher cette valeur sur des fonds dont la teinte devra être rendue plus vigoureuse en raison directe de la masse d'or qui y repose.*

2° *Les ornements d'or recevront leur dessin intérieur par des filets de la couleur du fond.*

3° *On évite de placer l'une à côté de l'autre deux couleurs, qui par leur contraste, produiraient une harmonie trop violente, et on interpose à cet effet un petit filet d'or ou de couleur plus claire.*

4° *Quand les ornements d'une seule couleur sont placés sur fond d'or, on les détache par un filet noir ou du moins d'une nuance plus foncée, couleur sur couleur.*

5° *Dans les cas où les couleurs employées sont nombreuses, on a soin de conserver l'harmonie générale en donnant moins d'espace aux tons vigoureux qu'à ceux de nuances plus claires, tout en observant les règles précédentes pour chaque portion de la composition.*

Les Indiens recherchent l'harmonie avant tout et reculent devant l'emploi heurté des couleurs, tel que le préfèrent les Turcs et quelquefois les Maures. Ils ne cherchent pas à éblouir mais à charmer le regard et ce n'est qu'en s'approchant et en disséquant pour ainsi dire leurs décorations, que l'on en

comprend toute la beauté. On conçoit combien les Européens sont en arrière en cet art, avec leur recherche constante de transformer leurs décorations en peinture, et leur ignorance de l'emploi des moyens propres à faire servir les fleurs, en motifs franchement décoratifs, pour des surfaces planes.

Les objets catalogués ci-dessous ont été acquis à l'Exposition universelle de Paris de l'année 1867 dans la section anglaise au département des Indes, sauf le n° 4134 que j'ai acheté à Damas en 1860 et qui provient de la Perse; tous ces objets sont modernes.

4134. **Calame** en papier mâché, décors polychromes sur le couvert, bouquet de fleurs œillets et roses avec feuillages et papillons, se détachant sur fond orangé, le tout agrémenté de hachures d'or dessinant la forme des objets, les nervures et le fond. Le pourtour porte un léger décor de fleurs et feuillage en fer de lance or sur fond bleu foncé; les lignes sur ornements sont du même ton que le fond. La paroi intérieure du tiroir du calame est décorée de tulipes noires se détachant en silhouette sur un ton cuir naturel. L'encrier intérieur est en laiton, on remarquera la découpure ingénieuse qui cache la fermeture de cette petite boîte, dont le décor est riche et simple tout à la fois, malgré l'abondance de dorure qui la recouvre.

H. 4. L. 26.

4135. **Cassette** indienne à décoration polychrome semée d'or. (Voyez la planche VIII à la fin du volume.)

Lo. 28. La. 22. H. $12^1/_2$.

4136. **Plateau** à pied, indien, décor analogue au précédent, formé de palmes et méandres; sur le pied la décora-

tion repose sur des segments alternants clairs et foncés ; le fût est à balustre; le rebord du plateau présente le rose, le bleu et le rouge, et sur le tout un semis général d'étoiles d'or.

D. 20. H. 18.

4137. Coffret indien; la bordure est un encadrement en parterre, les faces présentent des méandres d'or sur fond blanc jaunâtre, agrémenté de vert.

Lo. 28. La. 22. H. 7.

4138. Plateau indien; la décoration en est formée par trois systèmes de dessins superposés et entrelacés sur fond blanc parsemé d'or, lys bleus et rouges, et rebord à bandes alternantes foncées et claires, semées d'or. Le dessous est bleu avec des étoiles d'or.

D. 24$^1/_2$.

4139. Coffret indien à coupole; la planche IX à la fin de ce volume reproduit en grandeur naturelle une portion de la paroi verticale, tandis que la planche X montre une partie de la coupole. Au centre on lit une inscription en caractères arabes.

D. 24$^1/_2$. H. 20.

4140. Cassette indienne en laque d'or sur fond vert émeraude; le dessus a la forme d'un grand médaillon, les feuilles dorées sont légèrement en relief à l'imitation des laques du Japon.

Lo. 31. La. 23. H. 17.

B. OBJETS D'ART CHINOIS ET JAPONAIS.

Le petit nombre d'objets chinois et japonais que nous avons à cataloguer ici, nous dispense de nous étendre sur ces deux civilisations et sur leurs développements successifs.

Le caractère spécial de l'art décoratif chinois est le soin du détail et l'absence de vue générale, la routine, l'immobilité. L'art décoratif japonais présente des caractères diamétralement opposés ici comme en Perse et aux Indes ; le dessin est recherché et soigné, la décoration motivée, rien de superflu. Partout l'art se développe avec la civilisation, adopte les formes usuelles et les décore avec goût en y faisant entrer le règne végétal et animal et même l'homme dans la mesure du possible, subordonnant la décoration à l'objet destiné à le recevoir et accommodant l'un à l'autre de manière à en former un tout complet, et cela tant dans la forme que dans la couleur et les valeurs respectives des fonds et des dessins.

4141. Petit bronze chinois, figurant un bonze tenant un animal (biche) dans ses bras.

Cette statuette figure l'immobilité la plus complète et les draperies y sont disposées avec une complète symétrie.

H. 23.



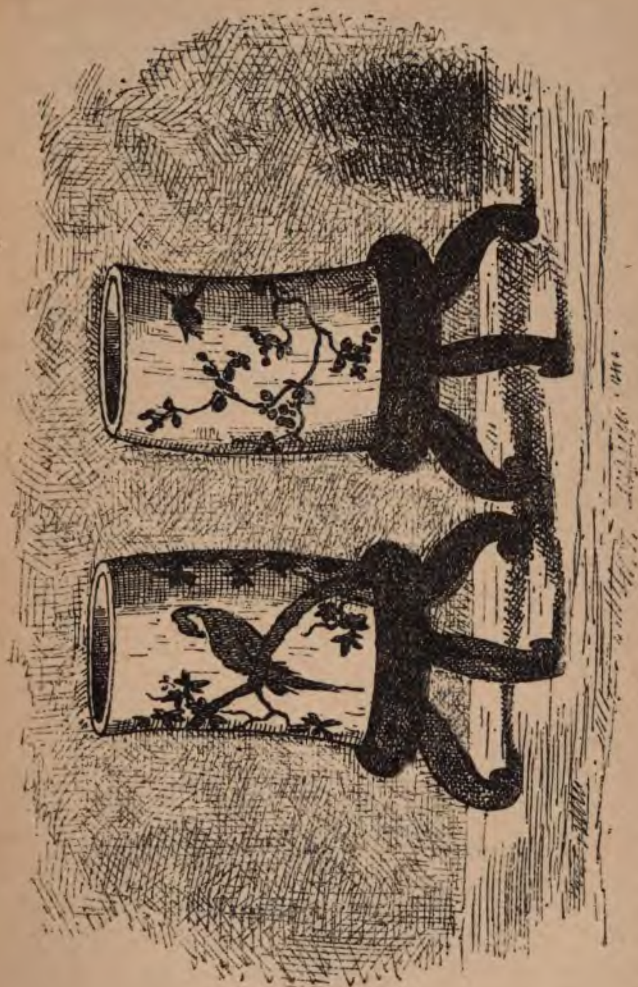
N° 4141

4142. Plateau japonais, laqué en léger relief sur
semé d'or. On y voit une princesse à l'ombre d'un pa
tenu par un serviteur, le tout au bord de la mer. Ce pl
a la forme d'un segment de cercle ou d'un éventail o



N° 4143





N° 4144



4143. Pot japonais en bambous; il porte sur le pourtour sculpté en bas-relief peu accentué diverses cavalcades sous des arbres, se détachant sur un fond de montagnes au sommet desquelles se voit une Pagode. Ce travail remonte au XVIme siècle. (Voyez la gravure, page 309.)

H. $14\frac{1}{2}$. D. 10.

4144. Deux cornets en ivoire, décorés de plantes et oiseaux en laque d'or, d'un faible relief. Ces cornets, dont la décoration est remarquable, sont montés sur des pieds modernes en bois laqué. (Voyez la gravure, page 311.)

H. 19.

C. OBJETS D'ART MOSCOVITE ET DU CAUCASE.

Une grande parenté existe entre l'ornementation moscovite et celles de la Perse et de la Turquie, parenté qui a dû prendre sa source non moins dans les guerres continuelles et les conquêtes des Russes, des Turcs et des Persans les uns contre les autres que dans les rapports commerciaux, entretenus de tout temps par la Russie avec les peuples de l'Orient et dont la foire de Nigni-Nowgorod sert de lieu d'échange.

C'est là la raison qui nous a déterminé à classer ici à la suite de l'art mulsuman les quelques échantillons que nous possédons. Nous les avons acquis à Moscou en 1859.

4145. Poignard à manche d'ivoire et fourreau de velours bleu persan, à garnitures d'argent niellé ; l'anneau de suspension porte l'inscription :

Kavkas 1834

en caractères russes. On verra sans peine que l'ornementation qui le décore est un mélange de Persan et d'Européen, mélange qui n'est pas toujours heureux.

L. 44.



N° 4145

4146. Chaîne moscovite en argent, formée par des anneaux de forme orientale, réunis par de plus petits anneaux.

Le fermoir est ciselé. La gravure ci-dessous montre l'agencement du fermoir et de la chaîne.



N° 4146

4147. Chaîne en argent moscovite, de même nature que la précédente, quoique moins large. Le dessin cependant



N° 4147

et l'agencement des agrafes me paraissent indiquer une époque plus ancienne que pour la précédente. Elle est fixée à une agrafe supportant une croix avec inscriptions, parmi lesquelles on distingue encore J.-C. (Jésus-Christ), aux quatre coins dans des carrés. Au centre, autour d'une double croix perçant un cœur et flanquée des attributs de la passion, on lit :

Crestos Soter (Christ Sauveur).

Le revers de la croix portait des inscriptions plus nombreuses mais qui sont effacées au point d'être illisibles.

On remarquera le mode de réunion des bras de la croix par des boules de différentes grandeurs, imitant probablement des pierres précieuses.



4148. Croix moscovite en vermeil. La décoration du revers se voit dans la figure ci-contre; on y remarquera l'influence persâne dans le dessin de l'intérieur de la croix, tandis que l'extérieur accuse le goût européen; cette union des deux styles est loin d'être neureuse.

N° 4148

CHAPITRE VII

TISSUS

Nous entendons par *Tissu* tout enchevêtrement de fils ou filaments produisant une étoffe, c'est ainsi qu'outre les étoffes de fil, de coton, de laine, de soie, de paille, etc., nous comprenons sous cette dénomination le feutre et même le papier de la nature de celui qu'emploient les Japonais, par exemple, pour la confection de plusieurs de leurs vêtements.

Les tissus le plus fréquemment employés cependant sont le résultat de l'union de deux systèmes de fils tendus, comprenant entre eux à chaque mouvement alternant haut et bas à partir d'une ligne fixe, un fil transversal qui va et vient, porté qu'il est par une navette; le tout serré au moyen d'un peigne dont les dents passent entre les systèmes de fils tendus.

Les fils ainsi employés proviennent du règne végétal ou animal ou encore minéral. Les plantes principales qui fournissent des matières textiles sont : le lin, le chanvre, le coton, le flox, l'aubier de certains arbres, les asphodèles, les graminées et les fils produits par le dévidage de certains cocons.

Les matières animales sont fournies par les moutons, les chèvres, les chameaux et d'autres animaux particuliers à cha-

que contrée et qui sont pourvus d'un manteau analogue aux animaux cités ci-dessus.

Le règne minéral enfin contribue à la richesse et à l'éclat des tissus par ses fils d'or, d'argent et d'autres métaux, par l'amiante et le verre.

Toutes ces substances, sauf celles du règne minéral, sont susceptibles de recevoir diverses colorations par l'emploi de procédés spéciaux qui les y fixent. La fabrication d'une étoffe tant soit peu ornée suppose en conséquence la connaissance des couleurs, et l'art du teinturier a dû se développer de bonne heure, à en juger par les rapports des auteurs anciens qui ne tarissent pas en louanges touchant les brillantes couleurs des tapis et tentures perses, mèdes et assyriennes. Mais la science moderne, malgré tous ses progrès, n'a point encore retrouvé certaines teintes dont l'inaltérabilité et la vigueur ont défié des siècles nombreux.

Ces tissus si divers ont reçu comme application divers emplois qui se sont conservés depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Ils servent à l'habillement des hommes, à tendre les appartements, à couvrir les planchers, à décorer les autels des temples, ils servirent à vêtir les statues des dieux, puis celles des saints et leurs urnes, à envelopper les corps des héros païens, puis ceux des évêques ou grands dignitaires avant d'être descendus dans la tombe, et ils jouaient au moyen âge enfin, un grand rôle dans le harnachement des chevaux pour les tournois et les expéditions guerrières.

Les vêtements qui, à l'origine, étaient composés, suivant les climats, de peaux de bêtes, de coquillages ou même de feuilles, comme on peut s'en rendre compte par les vêtements de tribus sauvages conservés au musée archéologique de Genève, se modifièrent successivement, à mesure que la civilisation progressa et que les procédés de texture furent inventés et se répandirent dans le monde.

Si nos procédés modernes sont beaucoup plus expéditifs et plus sûrs que ceux qui étaient suivis par les anciens, nous n'avons cependant pas surpassé ces derniers comme finesse dans la fabrication, richesse et goût dans la décoration. C'est à ce titre que les exemples et spécimens recueillis des temps passés présentent un intérêt d'actualité, l'ornementation qui y est déployée pouvant trouver son application dans ceux des arts décoratifs qui, à proprement parler, n'ont rien de commun avec les tissus.

Par l'acception générale que nous avons donnée au terme *tissu*, on voit que nous rangeons sous cette dénomination, non seulement les étoffes proprement dites faites mécaniquement, mais encore les broderies, les dentelles, les guipures, les tapisseries au métier ou à la main. Enfin nous faisons rentrer dans ce chapitre les applications comme composées de fragments de tissus, quoique sans connexion filamentaire autre que la superposition.

Ce n'est pas ici le lieu de faire une histoire du tissu, qu'il nous suffise d'indiquer les quelques grandes étapes qui marquent les progrès de cet art à travers les siècles.

Les Assyriens et les Égyptiens, plus de 5000 ans avant notre ère, connaissaient déjà le tissage au métier et la broderie qui relevait l'éclat de ces produits. Moïse, dans l'Ancien Testament, ordonne que les vêtements sacrés soient brodés, et Salomon, dans ses proverbes, recommande à la femme forte de filer et de tisser elle-même les vêtements de ses serviteurs. Homère nous décrit Pénélope occupée au métier, tissant et brodant.

Les auteurs latins nous montrent de même les mères de famille, les matrones romaines, filant et tissant pour leurs époux et leurs enfants, la laine de leurs troupeaux.

Les souverains de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Chine, puis de la Rome impériale et de Bysance, entretiennent des éta-

blissements impériaux et royaux, dans lesquels on confectionnait des étoffes de prix ou de luxe, où rien n'était épargné pour atteindre au plus haut degré de perfection. Les Califes arabes de l'Espagne, de la Sicile, ceux de Bagdad et du Caire, et les souverains de l'Europe, à partir des Croisades, suivirent cet exemple, qui se retrouve en Europe jusqu'à nos jours. Les gouvernements y entretiennent à grands frais des établissements modèles où l'on produit des étoffes et des tapisseries, des dentelles et des broderies de la plus grande richesse.

Le précieux ver dont le cocon était exploité en Chine plus de 3000 ans avant J.-C., et qui produit la soie, était inconnu du monde ancien; la richesse et la beauté des étoffes fut longtemps entravée par cette ignorance.

Les Égyptiens et les Assyriens, puis les Grecs et les Romains, n'employaient d'autres matières que le lin, le coton, la laine, le chanvre et le fil tiré de certains cocons déposés sur le chêne ou l'ormeau, qui fournissaient une soie très légère, brillante sans doute, mais sans aucune consistance. Ils mélangeaient ces tissus de fils d'or et d'argent, de telle sorte que les premiers tissus brochés d'or furent ceux de laine et même de coton.

Les Grecs ne connurent guère avant l'an 900 avant J.-C. l'art de tisser, qui se répandit ensuite rapidement sur le continent européen.

En l'absence de la soie, dont la Chine se réservait le monopole, les artisans tisseurs durent déployer tout leur savoir et leur intelligence pour produire, aidés de la broderie, ces étoffes qui faisaient l'admiration des anciens, car ce ne fut que vers le IIIme siècle avant J.-C. que les premiers vêtements de soie apparurent en occident, importés par l'Arabie et l'Égypte. On importa ensuite la soie grège elle-même et l'art du tisseur reçut, on le comprend, un puissant secours par cet élément nouveau.

21

La soie est produite par la chenille du ***bombyx mori***, papillon nocturne ou phalène à antennes pectinées qui n'a point de trompe sensible et ne mange point. La couleur de ces papillons est d'un blanc sale ou jaunâtre. La chenille qui provient de l'éclosion des œufs fécondés par le mâle, se nourrit de feuilles de mûrier, emploie une vingtaine de jours à son entier développement, puis forme un cocon duquel sort le papillon dont nous avons parlé ci-dessus.

Les naturalistes ont constaté, à l'intérieur de la chenille, l'existence de deux vaisseaux qui descendent de la tête et viennent se coucher sur l'estomac où, après quelques sinuosités, ils vont se ranger du côté du dos. Ces petits vaisseaux, ordinairement blancs aux extrémités et jaunâtres au milieu, sont les réservoirs de la soie. Chacun d'eux aboutit à une filière formée par un corps charnu; deux filières semblables vont se réunir à la lèvre inférieure pour pousser la nourriture de l'insecte dans la bouche. La matière soyeuse arrive des vaisseaux de soie aux filières en deux petites veines parallèles extrêmement déliées.

Les vaisseaux de soie se plient et se replient sur eux-mêmes par un très grand nombre de révolutions dans le corps de l'insecte, jusqu'à leur dernière extrémité qui est entièrement fermée.

La matière soyeuse au sortir des filières a l'apparence d'une gomme molle, le contact de l'air la sèche assez pour que les deux brins se collent en formant le fil, tout en permettant d'en opérer le dévidage subséquent. Cette matière ne se ramollit que partiellement dans l'eau et résiste sans s'altérer à un certain degré de chaleur, qualités qui l'ont fait comparer à un vernis filé.

Le dévidage du cocon ne peut s'effectuer qu'à la seule condition que le fil soit continu; c'est afin de lui conserver cette propriété, que le cocon une fois formé entièrement, on

empêche artificiellement (par la chaleur du soleil ou d'un four) l'éclosion du papillon, sauf pour ceux qui sont destinés à la reproduction par la ponte des œufs auxquels on donne communément le nom de *graine de vers à soie* et leur fécondation.

Nous avons vu que la culture de cette chenille, communément appelée *ver à soie*, est originaire de la Chine; de là également proviennent les procédés de l'extraction du fil et de son emploi pour le tissage; c'est à la reine *Si-Ling-Chi* que l'on doit, vers l'an 2700 avant J.-C., l'idée d'empêcher l'éclosion des cocons; c'est donc à partir de cette époque reculée que la Chine connaît et emploie les tissus de soie.

La culture du ver à soie fut réservée exclusivement à la Chine, jusqu'à ce que, vers le IVme siècle après J.-C., une princesse chinoise, au dire de Klaproth, ayant épousé le roi de Khotan, exporta dans sa coiffure de la graine de vers à soie et en introduisit l'élevage dans le royaume de son époux.

Mais la culture, pour être sortie de la Chine, ne s'en répandit néanmoins que très lentement et cela dans la petite Boukarie, en Perse et dans les Indes. Elle apparaît en Europe sous le règne de Justinien, par l'entremise, dit-on, de moines missionnaires persans qui en avaient caché dans les bambous leur servant de bâton de voyage. La culture passa en Europe avec les Maures, qui s'établirent successivement en Égypte, en Sicile et en Espagne, et les conquêtes des Croisés d'une part et celles des Normands de l'autre, marquent le moment où la soie fut produite tant en Italie qu'en France.

La fabrication des étoffes de soie fut longtemps la spécialité des Luquois, des Pisans, des Vénitiens et des autres États ou Municipes indépendants de l'Italie.

La provenance orientale de cette industrie imprima du reste pendant longtemps les couleurs, les dessins et le goût oriental aux produits européens.

La plupart des noms des tissus eux-mêmes font foi de cette origine, car c'est par des racines grecques, arabes ou persanes, qu'on peut aujourd'hui en retrouver la signification, sans cependant pouvoir les appliquer avec certitude à telle ou telle étoffe actuellement existantes.

M. Francisque Michel a eu la patience de disséquer à ce propos tous les écrits, soit des pères de l'Église, soit des évêques d'Orient, soit encore des romans de Gestes et par une analyse minutieuse et comparative, ce savant a sauvé de l'oubli un nombre infini de termes, de noms d'étoffes, dont bien peu cependant représentent un sens déterminé et défini; nous renvoyons à cet ouvrage spécial[1] ceux de nos lecteurs qui seraient curieux d'une semblable étude.

Les étoffes de soie varient quant à la décoration, à l'ornementation et au mode plus ou moies perfectionné de leur fabrication. Les divisions principales que l'on en peut faire sont au nombre de cinq.

1° Étoffes importées de Chine, de Perse ou de l'Inde, antérieurement au IVme siècle après J.-C.

2° Étoffes provenant de l'Orient et de l'empire de Bysance, du IVme au IXme siècle.

3° Étoffes de fabrication musulmane, Égypte, Bagdad, Espagne et Sicile, du VIIIme au XIIme siècle.

4° Étoffes de fabrication italique, Venise, Milan, Lucques, Pise, Florence, du XIIIme au XVIme siècle.

5° Étoffes de fabrication occidentale, France, Angleterre, Germanie, du XVme siècle à nos jours.

Les spécimens des trois premières époques sont excessive-

[1] *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en occident.... pendant le moyen âge*. 2 vol. in-4, Paris, Crapelet, 1852; Lahure, 1854.

ment rares, et proviennent pour la plupart de suaires ou de drapeaux, et sont par ce seul fait réduits à un état déplorable; les deux dernières époques, par contre, sont représentées par de nombreux spécimens qui se multiplient à mesure que nous approchons des temps modernes. Les musées de Nuremberg, de Vienne, de Kensington, du Louvre et de Berne renferment des trésors en ce qui concerne la succession ininterrompue de spécimens des cinq époques susdites, tandis que nos collections ne fournissent aucun tissu de cette sorte qui remonte au delà du XIVme siècle.

L'ornementation a également sa marche chronologique que l'on peut subdiviser en huit classes, comme suit :

1° Ornementation linéaire, emploi excessif d'or et d'argent (Arabe), antérieure au IVme siècle.

2° Ornementation par cercles tangents brochés et contenant des griffons, licornes, lions, aigles, etc. (Bysantin), IVme au VIIme siècle.

3° Ornementation par animaux assortis, type tiré des représentations persopolitaines, entrelacés de palmes et autres arbrisseaux (Mauresque et Persan), VIIme au Xme siècle.

4° Sujets religieux par bandes, portraits de papes ou d'évêques, sujets tirés de l'Ancien puis du Nouveau Testament, histoire du Christ (XIme siècle), — rosaces gothiques, apparition de l'histoire de la Vierge (XIIme et XIIIme siècles) ; sujets tirés de l'histoire des Apôtres, Archanges, monogrammes du Christ, Séraphins (XIVme et XVme siècles).

5° Renaissance. Ornementation qui se retrouve sur les monuments de cette époque. Fin des XVme et XVIme siècles et début du XVIIme.

6° Décadence. Rosaces, bouquets, fleurons, etc.

7° Ornementation Louis XV et Louis XVI.

8° Consulat et premier Empire. Retour à l'antique, mais par simple plagiat.

Nous renvoyons à l'ouvrage de M. Dupont-Auberville [1] les personnes curieuses de se faire une idée exacte de la variété et de la richesse des tissus correspondants à ces huit époques distinctes.

Qu'il nous suffise d'indiquer, en terminant, que les étoffes qui provenaient de l'Orient étaient désignées sous le nom de Sarrazinois ou de Moresques. Les villes de l'Italie produisaient, depuis le XIVme au XVIme et même au XVIIme siècle, des soieries les plus variées, par exemple, Florence et Bologne fabriquaient des velours (*samets, veluel, hexametum*), des satins (*cendals, sandals, demi-sandals*), des damas, des taffetas, des camelots, des serges, de l'ermesino, etc., etc. Venise fournissait en outre des tabés, sortes de gros taffetas ondés et des camelots noirs; Lucques et Gênes produisaient ces mêmes genres, mais avec des particularités de fabrication; Milan avait la spécialité des bas de soie, sans compter les passementeries et les broderies dont nous parlerons plus loin. Rome et Avignon fournissaient ces tissus pesants et raides qui servaient plus spécialement aux vêtements sacerdotaux et aux ornements d'église. Bologne, Venise et Gênes, enfin, avaient la spécialité des étoffes légères, unies ou rayées.

Les produits les plus artistiques étaient fournis par Venise et Lucques qui, pendant longtemps, conservèrent dans leurs tissus le genre d'ornementation propre à l'Orient et en particulier à la Perse; l'importance commerciale de cette industrie était considérable à l'époque de la renaissance; c'est ainsi que le doge Thomas Mocenigo put dire en plein sénat aux ambassadeurs florentins : « Les Lombards achètent de vous tous les ans des étoffes d'or et de soie, pour deux cent cin-

[1] *L'ornement des tissus*, Paris, Bachelin-Deflorence, 1875-78, in-folio, 100 planches chromo.

quante mille ducats. Sachez que tous les ans Vérone prend deux cents pièces d'étoffes d'or, d'argent et de soie; Vicence, cent-vingt; Padoue, deux cents; Trévise, cent-vingt; le Frioul, cinquante ; Feltre et Bellune, douze. »

La plupart des échantillons de notre collection provenant de l'Italie, nous ne nous étendrons pas sur les tissus d'autre provenance.

4149. Fragment de linceul de l'ancienne Égypte en toile de lin frangée.

4150. Pectoral de momie en toile peinte sur préparation.

4151. Abbaïe arabe, tissu de laine broché d'or (faux), fournissant un exemple de décoration consistant en lignes de différentes longueur et largeur; type primitif encore en usage chez les tribus arabes.

La plus grande surface de ce décor est d'or, dont l'effet est rehaussé par de petites bandes bleu foncé et des quadrilles rouges et bleus.



Style arabe.

4152. Samit ou velours broché en soie et fil d'argent sur fond ruché rouge. Type de la ruche et des branches d'aster fleuries. Les fleurs, les ruches et les feuilles seulement en couleur verte brillante sur le fond broché d'argent. *L'aster* est, pour les Persans qui ont conservé le culte de Zoroastre, l'emblème du soleil qui, pour eux, représente la puissance vivifiante par excellence, le bien en un mot, en opposition avec la nuit, symbole du mal. Nous verrons, par la suite, combien les tisserands italiens empruntèrent de types à l'Orient en général et à la Perse en particulier. Il va sans dire que le sens allégorique attribué par ces peuples aux motifs de leurs décorations, perdirent entièrement en Europe leur signification mystique et n'entrèrent que comme mode de décoration dans les compositions des tissus.

XIV[me] siècle. Italien. Style persan.

4153. Samit ou Velours broché soie et or sur fond rouge. Type du rameau de chêne avec feuilles et fruits entourant alternativement des hippogriffes et des aigles.

Ces animaux sont brochés en fil d'or, ainsi que les tiges du chêne, tandis que les feuilles sont mi-parties jaunes et vertes veloutées ; tout le décor se relève en relief sur le fond de l'étoffe.

Fin du XIV[me] siècle. Italien. Style gothique.

4154. Cendal ou Sandal, tissu de soie bleue et jaune. Type de l'hexagone héraldique, ces hexagones enferment des lions montants et des colombes tenant le rameau d'olivier et surmontant trois sphères.

Ornementation du XIII[me] siècle, reproduite par une étoffe provenant probablement d'une fabrique gênoise du XVI[me] siècle.

Style gothique.

4155. Brocatelle. Le fond de l'étoffe est rouge et l'abondance des ornements, feuillages et fleurs, nous reporte à la fabrication lucquoise, à l'imitation du style oriental.

XVme siècle. Italien. Style persan.

4156. Brocatelle. Décor en jaune et or sur fond rouge-orangé, type des meneaux en pendentifs ; le dispositif rappelle l'ornementation mauresque, comme on peut s'en assurer par la représentation à la Planche II à la fin de ce volume, figure en bas à droite.

XVme siècle. Italien. Style mauresque.

4157. Soierie brochée. Décor rouge sur fond jaune. Type dérivant du précédent, à fleurons alternativement droits et renversés.

XVme siècle. Italien. Style mauresque.

4158. Brocatelle. Type de la double volute, or sur fond rouge ; le dispositif, comme au numéro précédent, rappelle l'ornementation mauresque.

XVme siècle. Italien. Style mauresque.

4159. Brocatelle. Décor jaune et or sur fond rouge. Type de l'S entourant des fleurs épanouies, rappelant des palmettes, le tout orné de perles d'or.

XVme siècle. Italien. Style persan.

4160. Brocatelle. Décor en jaune orangé et or sur fond rouge. Type des meneaux réticulés entourant des fleurs de lis ornées formées d'un œillet central flanqué de feuilles conventionnelles. Voyez Pl. II, fig. en haut à droite.

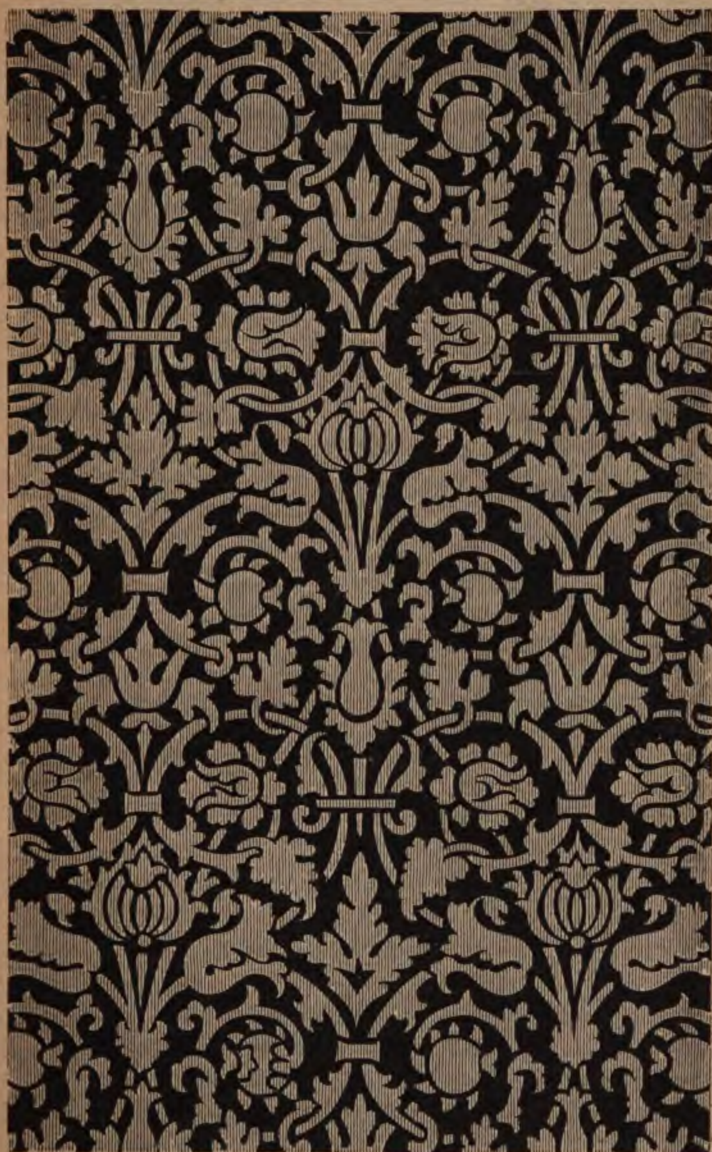
XVIme siècle (début). Italien. Style composite oriental.

Nous renvoyons à l'ouvrage de M. Dupont-Auberville [1] les personnes curieuses de se faire une idée exacte de la variété et de la richesse des tissus correspondants à ces huit époques distinctes.

Qu'il nous suffise d'indiquer, en terminant, que les étoffes qui provenaient de l'Orient étaient désignées sous le nom de Sarrazinois ou de Moresques. Les villes de l'Italie produisaient, depuis le XIVme au XVIme et même au XVIIme siècle, des soieries les plus variées, par exemple, Florence et Bologne fabriquaient des velours (*samets*, *veluel*, *hexametum*), des satins (*cendals*, *sandals*, *demi-sandals*), des damas, des taffetas, des camelots, des serges, de l'ermesino, etc., etc. Venise fournissait en outre des tabés, sortes de gros taffetas ondés et des camelots noirs; Lucques et Gênes produisaient ces mêmes genres, mais avec des particularités de fabrication; Milan avait la spécialité des bas de soie, sans compter les passementeries et les broderies dont nous parlerons plus loin. Rome et Avignon fournissaient ces tissus pesants et raides qui servaient plus spécialement aux vêtements sacerdotaux et aux ornements d'église. Bologne, Venise et Gênes, enfin, avaient la spécialité des étoffes légères, unies ou rayées.

Les produits les plus artistiques étaient fournis par Venise et Lucques qui, pendant longtemps, conservèrent dans leurs tissus le genre d'ornementation propre à l'Orient et en particulier à la Perse; l'importance commerciale de cette industrie était considérable à l'époque de la renaissance; c'est ainsi que le doge Thomas Mocenigo put dire en plein sénat aux ambassadeurs florentins : « Les Lombards achètent de vous tous les ans des étoffes d'or et de soie, pour deux cent cin-

[1] *L'ornement des tissus*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875-78, in-folio, 100 planches chromo.



N° 4161

4155. Brocatelle. Le fond de l'étoffe est *rouge* et l'abondance des ornements, feuillages et fleurs, *nous reporte à* la fabrication lucquoise, à l'imitation du style *oriental*.

XVme siècle. Italien. Style persan.

4156. Brocatelle. Décor en jaune et *or sur* fond rouge-orangé, type des meneaux en pendentifs ; le dispositif rappelle l'ornementation mauresque, comme on peut s'en assurer par la représentation à la Planche II à la fin de ce volume, figure en bas à droite.

XVme siècle. Italien. Style mauresque.

4157. Soierie brochée. Décor rouge sur fond jaune. Type dérivant du précédent, à fleurons alternativement droits et renversés.

XVme siècle. Italien. Style mauresque.

4158. Brocatelle. Type de la [illegible], or sur fond rouge ; le dispositif, comme au numéro précédent, rappelle l'ornementation mauresque.

XVme siècle. Italien. Style mauresque.

4159. Brocatelle. Décor jaune et or sur fond rouge. Type de [illegible] entourant des fleurs épanouies, rappelant des [illegible], le tout orné de perles d'or.

XVme siècle. Italien. Style persan.

4160. Brocatelle. Décor en jaune orangé et or sur fond rouge. Type des meneaux [illegible] entourant des fleurs de lis ornées, formées d'un œillet central flanqué de feuilles conventionnelles. Voyez Pl. II, fig. en haut à droite.

XVme siècle. Italien. Style [illegible].

tits et grands disposés géométriquement dans les espaces laissés libres par le motif principal.

XVIme siècle. Italien. Style renaissance.

4170. Brocatelle. Décor argent sur fond bleu de ciel. Type des fleurons alternants et renversés ; ce motif s'éloignant toujours plus du dessin raisonné, produit sur l'œil un papillotage riche mais désagréable.

XVIme siècle. Italien. Style renaissance (fin).

4171. Velours. Décor vert sur fond bouclé jaune d'or. Type des meneaux alternants de deux en deux, circonscrivant un fleuron portant feuilles et fruits de grenade ; ce système d'ornementation nous reporte à la fin du XVme siècle et au style mauresque dont nous avons observé et cité des exemples à propos des brocatelles.

XVIme siècle. Italien. Style mauresque.

4172. Velours. Décor vert sur fond bouclé jaune d'or. Type du meneau palmé et couronné ; cette décoration est une modification ornée d'un type plus ancien qui se retrouve déjà au milieu du XVme siècle et dans lequel les meneaux, au lieu d'être palmés, sont zigzagés en lignes droites simples ou parallèles.

XVIme siècle. Italien. Style renaissance.

L'ampleur des vêtements en usage au XVme et dans la première moitié du XVIme siècle, avait permis l'emploi de dessins d'un certain développement pour orner les étoffes qui servaient à les confectionner. En France, le roi Henri III, tout en rapportant de la Pologne et de Venise le goût pour les

pierreries et les joyaux, diminua l'étendue des vêtements; on conserva encore sous son règne l'usage du haut-de-chausse et du pourpoint; mais le manteau fut raccourci. De là les petits dessins, les petits compartiments, dont les deux spécimens n° 4170 et n° 4171, donnent déjà un exemple; on verra classée sous les n^{os} suivants, une série d'échantillons d'étoffes destinées au même usage et dont le dessin va toujours en diminuant comme étendue.

4173. Velours de Gênes. Décor violet sur fond orange. Type de fleurons opposés, petits dessins; ce genre d'ornementation est toujours le même que le fleuron soit droit ou incliné, il consiste en lignées horizontales d'un dessin constant, vertical dans le premier cas, et incliné alternativement à droite et à gauche dans le second cas, qui est celui de l'échantillon qui nous occupe; ce système que nous avons déjà noté à propos des soieries et brocatelles, se répète pour les velours. Ces velours se tiraient presque exclusivement de Gênes d'où leur nom, quoique les fabriques de Venise et de Lyon en produisissent bien certainement à la même époque, soit de 1550 à 1600.

XVIme siècle. Italien. Style renaissance (décadence).

4174. Velours de Gênes. Décor violet sur fond bouclé jaune. Type des S renversées et opposées. Cette lettre de l'alphabet a fourni de nombreux motifs d'ornementation pour les soieries et les velours.

XVIme siècle. Style renaissance (décadence).

4175. Velours de Gênes. Décor vert, ton sur ton. Type de l'S relevée de fleurons à ses extrémités; les ornements

reproduits exactement pareils sont successivement tournés en haut ou en bas.

XVIme siècle. Style renaissance (décadence).

4176. Velours de Gênes. Décor rouge, ton sur ton. Type de l'S formant meneau et entourant un fleuron central. Cette réminiscence du meneau simplifié s'explique par une pauvreté d'invention des industriels de l'époque.

XVIme siècle. Style renaissance (décadence).

4177. Velours bouclé de Gênes. Décor bleu, ton sur ton. Type de l'S renversée et du meneau à dessin géométrique.

XVIme siècle. Style renaissance (décadence).

4178. Velours de Gênes. Décor rouge sur jaune orangé. Type des fleurs opposées; même remarque qu'au n° 4172.

Fin du XVIme siècle. Style renaissance (décadence).

4179. Velours de Gênes. Décor fauve sur fond vert. Type des rayures et petits dessins ; ces rayures rapprochées à 1 cent. d'écartement, sont décorées de vases de fleurs, alternant avec des S croisées. Ce genre d'étoffe était employé vers la fin du XVIme siècle pour les vêtements des femmes; on cherchait par ces rayures à rétablir, dans la toilette des dames, l'équilibre troublé par la mode des collets montés qui avaient pour effet de racourcir outre mesure la taille.

Fin du XVIme siècle. Style renaissance.

4180. Soierie. Décor vert sur fond jaune d'or. Type composite renaissance. Les étoffes que nous venons de cataloguer du n° 4155 au n° 4179 inclusivement, servaient plus

4194. Velours. Décor bleu et jaune sur fond blanc lamellé d'argent. Type des volutes enroulées. On remarquera l'heureux effet de la juxtaposition du bleu velours et du jaune blouclé entrant dans la formation des branches, fleurs et feuilles de cette étoffe.

XVIIme siècle. Génois.

4195. Velours. Décor rouge sur fond jaune satiné. Type du décor italien à imitation de la Chine. Cet échantillon présente une rosace plus un homme à genoux sur une console et levant une rame ou aviron en l'air.

XVIIme siècle. Génois.

4196. Velours. Décor blanc sur fond rose satiné. Type de la dentelle. On voit dans ce spécimen l'imitation de *la dentelle à réseau* dont l'emploi était général après 1660, époque à partir de laquelle ce genre de dentelle faisait partie intégrante des costumes de cour.

XVIIme siècle. Français.

4197. Soierie. Décor blanc sur fond vert. Type du vase, modifié par des rubans qui apparaissent pour la première fois pour recevoir les motifs de l'ornementation, consistant en fleurs, rameaux et écailles.

XVIIIme siècle. Italien.

4198. Brocatelle. Décor multicolore sur fond gris perle. Type serpentin et dérivation du vase. Les lignes serpentines en travers de l'étoffe supportent des vases à oves et des fleurs de lis renversées, d'où part tout un enchevêtrement de tiges déliées, feuillées et fleuries; les serpentins

lutes enroulées; ces volutes sont formées par des branches ténues portant des fleurs; toute la décoration joue dans la soie rouge qui en recouvre certaines parties et donne à l'étoffe un brillant exceptionnel.

XVIIme siècle. Italien. Vénitien.

4184. Brocatelle. Décor or et argent sur fond vert. Type de la décoration chinoise; rameaux courant en serpentant parallèlement et portant fleurs et fruits.

XVIIme siècle. Italien. Vénitien.

4185. Brocatelle. Décor or et argent sur fond violet. Type des lignes serpentines; les rameaux alternativement d'or et d'argent portent des fleurons alternant de même or et argent.

XVIIme siècle. Italien. Vénitien.

4186. Brocatelle. Décor or sur bleu. Type des fleurs semées; l'ornementation est produite par deux semis de fleurs se détachant sur un fond satiné, l'un d'eux est de soie cordonnée et le second d'or broché couvrant indistinctement le premier ou se détachant sur le fond satiné. La souplesse du tissage et la richesse de bon aloi de cette étoffe, nous le font classer parmi les productions les plus réussies du début du XVIIme siècle, marquant une heureuse imitation du genre de décoration en usage à la Chine; cette étoffe, comme les trois précédentes, provenait des fabriques vénitiennes et servait à confectionner ces robes que nous admirons sur les tableaux des peintres de cette époque.

XVIIme siècle. Italien. Vénitien.

4187. Soierie. Décor multicolore sur fond vert pomme. Type du damier; ce motif alternativement uni et carrelé est

ouvré en semis de fleurs brochées et seulement sur le fond par des tons dégradés brun, violet, rose et orange.

XVIIme siècle. Italien. Génois.

4188. Soierie. Décor vert, ton sur ton. Type de l'achante. Cette étoffe, dont le tissu est chiné, a reçu sa décoration par l'impression, mode de décoration importé de la Perse, de l'Inde et du royaume de Siam et qui, en France, s'appliqua de préférence aux étoffes de coton et dont l'essor naissant fut arrêté par la révocation de l'Édit de Nantes, la plupart des industries des tissus étant, à cette époque, en mains des protestants; ce fut là l'origine de l'établissement de Richmond en Angleterre, de ceux de Mulhouse et les industries des rubans brochés d'or et d'argent, des galons et des soieries de Genève, reçurent à la même époque un grand développement par l'arrivée dans cette ville des réfugiés pour cause de religion, provenant de Limoges, de Tours, de Lyon et d'autres villes encore où florissaient les industries respectives.

XVIIme siècle. Angleterre.

4189. Brocatelle. Décor multicolore sur fond gros, jaune serin. Type d'architecture et de paysage; cette ornementation baroque par laquelle le tissu de laine est parsemé de paysages divers conventionnels pour la plupart, comme était conventionnel tout le faste de la cour du grand roi, cette ornementation, dis-je, est plus riche de couleur que de bon goût; on verra sur l'échantillon qui nous occupe, des cottages accompagnés de plantes fleuries qui les dépassent en dimensions, des ombrelles ou dais chinois portés par des branches d'arbre aux feuilles microscopiques et aux fleurs immenses, en un mot la richesse prenant la place du goût et

dans les arts en général que dans les branches des arts appliqués à l'industrie.

Ce défaut de recherche chez le public, ce manque de goût chez les producteurs, dura jusqu'à l'Empire, qui fit de nombreux efforts pour réveiller le goût tant chez les uns que chez les autres; mais les traditions rompues violemment se remplacent difficilement et le style de l'Empire, réminiscence de l'antiquité classique et non pas renaissance du goût comme aux XVme et XVIme siècles, ne laissa aucune trace durable.

4207. Velours. Décor rouge sur rouge. Type des médaillons rubanés.

XVIIIme siècle. Français.

4208. Velours bouclé. Décor violet, ton sur ton. Type des branches de fleurs; l'extrême régularité de ces branches comme aussi les formes arrondies des feuilles montrent que nous avons là l'imitation maladroite d'un type plus ancien.

XVIIIme siècle. Français.

4209. Velours bouclé. Décor vert, ton sur ton. Type des branches fleuries; on reconnaît facilement que la rose naturelle a servi de modèle au dessinateur, cette imitation de la nature avec ses raccourcis, nous indique clairement l'époque de fabrication, quoique la disposition de la décoration soit empruntée à une époque antérieure.

XVIIIme siècle. Français.

4210. Soierie. Décor jaune fileté de rouge sur fond satiné blanc. Type pompéien.

Fin du XVIIIme siècle. Style Empire.

mes, font apparaître au milieu de la richesse des couleurs le manque absolu de recherche artistique; c'est là la pompe ecclésiastique parlant à l'œil de populations ignorantes. Voyez la planche III à la fin de ce volume.

XVIIIme siècle. Napolitain.

4202. Brocart. Décor multicolore sur fond blanc lamellé d'argent (faux). Type pareil au précédent.

XVIIIme siècle. Napolitain.

4203. Brocart. Décor multicolore sur fond jaune lamellé d'or (faux). Type des rubans et bouquets.

XVIIIme siècle. Napolitain.

4204. Brocart. Décor multicolore sur fond blanc lamellé d'argent (faux). Type des rayures et plantes grimpantes. Voyez Pl. II la figure à gauche en hauteur.

XVIIIme siècle. Napolitain.

4205. Soierie. Type des rayures droites; cet échantillon est à rayures roses et blanches séparées par des filets bleus.

Fin du XVIIIme siècle. Français.

4206. Soierie. Type des rayures droites, décoration en raies rouges et blanches. Ce genre d'étoffe, sans semis de fleurs comme les deux échantillons que nous venons de noter, ou encore agrémenté de bouquets ou de simples fleurs, nous reporte à la fin du règne de Louis XVI ou plutôt au début de la République française. Les convulsions politiques et sociales qui agitèrent non seulement la France, mais l'Europe entière à cette époque mémorable, éloigna les modes de ce qui se rapportait au luxe ou à la recherche artistique, [illegible]

4215. Bande verticale. Tissu soie sur trame de fil, broché jaune sur rouge orangé, représentant l'annonciation.

Début du XVIme siècle. Italien.

4216. Bande verticale. Tissu soie sur trame de fil, broché soie, or et argent. Le sujet représenté est le même que celui du n° 4151, les couleurs seules varient ainsi que le style du dessin.

Début du XVIme siècle. Italien.

4217. Bande verticale. Tissu soie sur trame de fil, broché jaune sur rouge, représentant l'annonciation.

Début du XVIme siècle. Italien.

4218. Bande verticale. Tissu soie sur trame de fil, broché jaune sur rouge. Assomption de la Vierge. Voyez la chromo-lithographie Planche I, dernière bande de la page. On remarquera que le style de la composition rappelle le Pérugin.

Début du XVIme siècle. Italien.

4219. Bande verticale. Tissu soie sur trame de fil, broché jaune sur fond rouge. Ornements en rosaces et volutes sans figures.

Début du XVIme siècle. Italien.

4220. Deux bordures fleuries. Tissu soie et fil broché; au milieu des rameaux avec fleurs et feuilles alternantes. Le dessin est rouge sur fond jaune.

XVIme siècle. Italien.

4221. Bande horizontale. Tissu soie sur trame de fil, broché or sur fond rouge. Monogramme I. H. S. sur fond

rouge, entouré de flammes sur semis d'or et encadré de chérubins, bordure en entrelacs séparés par des filets blancs et verts.

XVIme siècle. Italien.

4222. Bande verticale. Décor jaune sur rouge. Motif de dauphins dont les queues relevées retombent en volutes terminées en feuilles de vigne et supportent un masque d'homme flanqué de deux ailes dont les dernières plumes sont réunies par des anneaux au col des dauphins.

XVIIme siècle. Italien.

B. PASSEMENTERIE

Avant de passer à la broderie, indiquons la passementerie qui, aussi ancienne que le tissu lui-même, a orné le bas des manteaux, les voiles de la tête, les extrémités des nappes et serviettes, le pourtour enfin de tous les vêtements et ornements sacerdotaux, depuis l'époque païenne jusqu'à nos jours, comme il est aisé de s'en assurer par les monuments de l'Assyrie, de la Perse, de l'Égypte, de la Grèce, de Rome et par tous les vêtements sacrés en usage dans les fonctions de l'église catholique.

La passementerie comprend :

1° Les *galons*.

2° Les *franges*.

3° Les *glands*, *cordons*, *aiguillettes* et les *olives*.

4° Les *macramés* (dont nous parlerons à propos de la dentelle).

On y emploie la laine, la soie, les fils d'or et d'argent, le faux, les fils de lin et de chanvre, le cuir, les perles enfilées vraies ou fausses, etc. C'est en Orient et ensuite en Italie que cette fabrication s'est développée à un haut point, suivant dans sa confection le style des étoffes auxquelles elle servait de complément et pour ainsi dire de cadre.

1. *Galons.*

4223. Galon tout soie du travail en épis.

XVIme siècle. Italien.

4224. Galon bords dentelés, fond satiné et dessin velours bouclé. Le style du dessin nous reporte au milieu du XVIme siècle, époque à laquelle les rinceaux et les volutes étaient en vogue.

XVIme siècle. Italien.

4225. Galon or et soie verte, le dessin en palmettes et volutes comme aussi le mode du tissage nous reportent à la même époque.

XVIme siècle. Italien.

4226. Galon fond soie blanche et décoration noire, bleue et rose veloutée en relief.

XVIIme siècle. Italien.

4227. Galon. Le fond est comme pour le galon précédent formé comme par mailles plates sur lesquelles se détache un cordon blanc longitudinal bordé de rouge, autour duquel s'enroule en hélice un ruban noir; toute cette déco-

ration est en velours. Les bords du galon carrelés jaune et rouge accompagnent par leur valeur les tons fondamentaux du fond.

XVIIme siècle. Italien.

4228. Galon à deux faces sans revers, tissu d'or et de soie rouge alternant et terminé aux extrémités par deux petits glands dont la forme rappelle celle du vase qui forme type pour les étoffes du XVIIme siècle.

Ce long galon servait aux cardinaux en fonctions ou cérémonies sacrées. Ils s'en ceignaient le corps sous les habits pontificaux.

XVIIme siècle. Italien.

4229. Galon jaune d'or en velours, décors à volutes, destiné à orner les étoles ou les parements sacrés.

XVIIme siècle. Italien.

4230. Galon rouge en velours, analogue au précédent comme dessin et facture.

XVIIme siècle. Italien.

4231. Galon rouge clair en velours, les volutes sont modifiées dans le sens qu'elles présentent de distance en distance des cercles remplis par des petits carrés veloutés simulant la dentelle sur réseau.

XVIIme siècle. Italien.

4232. Galon vert et blanc, en velours vert bouclé sur fond blanc satiné, le dessin est analogue à celui des n°s 4229 et 4230, mais plus ramassé.

XVIIme siècle. Italien.

4233. Galon bleu clair et blanc en soie bouclée, blanche sur les bordures et bleue sur le fond ; cette soie simule des perles à s'y méprendre. Ce galon entrait dans l'habillement de l'époque.

Fin du XVIIme siècle. Italien.

4234. Galon jaune et rouge, semé de fleurs rouges veloutées avec le tronc et les branches traitées comme au n° ci-dessus, le tout se détachant sur un fond jaune satiné ; les bords décorés de bâtons soie effilée rouge portant longitudinalement une décoration rappelant celle du centre.

Fin du XVIIme siècle. Italien.

4235. Galon ou ruban rouge ponceau, broché d'or et d'argent, à décoration de style rococo.

Début du XVIIIme siècle. Italien.

4236. Galon argent à jour figurant des gerbes de blé liées par un ruban, réunies et entourées par un méandre de cordonnets doubles recouverts d'argent.

XVIIIme siècle. Italien.

4237. Galon en or (faux) ouvré, portant des feuilles de vigne et des grappes de raisin, et servant de décoration aux étoffes analogues à rameaux de fleurs. La vigne est, dans la symbolique catholique, synonyme du sang du Christ ; ce galon pouvait servir à border quelque devant d'autel.

XVIIIme siècle. Italien.

4238. Galon soie. Décor méandre de lierre, feuilles et fruits, symbolisant la fidélité inébranlable à l'Église. Ce galon bordait un devant d'autel.

XVIIIme siècle. Italien.

4239. Galon nobiliaire, fond satin blanc broché en soie bouclée, aux armes des princes Orsini de Rome, l'écusson alterne chaque fois avec un fleuron rouge voluté de jaune. Les galons de cette espèce servent encore actuellement à border les livrées de tous les gens au service des princes romains, que ce soient des valets ou des gardes forestiers.

XVIIIme siècle. Romain.

4240. Galon nobiliaire d'un cardinal romain. Tout le travail est bouclé, sauf le liseré aux couleurs du prince : jaune et bleu.

XVIIIme siècle. Romain.

4241. Galon bleu, fond satin. Décor bouclé à rosaces d'où partent des branches de chêne, alternant avec des fleurons dans lesquels on retrouve le vase.

Fin du XVIIIme siècle. Romain.

4242. Galon rouge, fond satiné, décoré d'S dans les bords et de fleurons alternants petits et grands, au milieu; la double volute et les palmettes sont les motifs employés. Ces galons, classés sous les n^os^ **4241** à **4244**, servaient à garnir l'intérieur des équipages des prélats et cardinaux romains.

Fin du XVIIIme siècle. Romain.

4243. Galon rouge sur fond satin; les bords en damier courent entre deux filets jaunes veloutés, le centre est décoré par des fleurons alternants petits et grands ; dans ces derniers on reconnaît le style rocaille distinctif des dernières années du XVIIIme siècle.

Fin du XVIIIme siècle. Italien.

4244. Galon rouge analogue au précédent, les fleurons sont plus simples et les bords décorés en losange et filets jaunes.

Fin du XVIIIme siècle. Italien.

4245. Galon or et soie rouge, palmes et volutes, provenant de l'ameublement de la princesse Letizia Buonaparte à Rome.

Début du XIXme siècle. Style Empire.

4246. Galon soie jaune et vert, étoiles et losanges, bandes longitudinales ouvrées en blanc. Galon détaché d'une étole, comme ceux classés sous les n°s 4247 et 4248.

Début du XIXme siècle. Style Empire.

4247. Galon soie brune, verte, jaune et rouge, même genre de tissu que ci-dessus.

Début du XIXme siècle. Style Empire.

4248. Galon soie jaune brochée de vert à hachures, les bords de carrés alternants blancs et rouges ; le tout divisé en bandes longitudinales.

Début du XIXme siècle. Style Empire.

4249. Galon rouge broché de blanc, ayant servi à border une bourse destinée à contenir la palla.

Début du XIXme siècle. Style Empire (Italien).

4250. Galon satiné feuille-morte, décors jaune satiné sur les bords et à épis au centre, figurant un méandre feuillé et fleuri. Ce galon a servi à décorer les parois d'un boudoir du palais Buonaparte à Rome, sous l'Empire.

Début du XIXme siècle. Style Empire.

4251. Galon soie rouge et jaune, le bord à épis jaune, rouge et noir, aux armes de Jean Mastaï, pape sous le nom de Pie IX, et destiné à border les vêtements de sa garde suisse; le rouge, le jaune et le noir étant les couleurs impériales reconnues pour les Suisses servant à l'étranger.

XIX[me] siècle. Romain.

4252. Galon en soie gros grains ouvré en soie bouclée et nouée, adopté sous le règne de Pie IX pour la décoration intérieure des carosses des cardinaux.

XIX[me] siècle. Romain.

2. *Franges.*

4253. Petite frange du XV[me] siècle, qui bordait un baldaquin en étoffe brochée d'or du XV[me] siècle. Cette frange est formée par de la soie rouge et des fils d'or formant alternativement des dentelures bouclées en fils non coupés.

XV[me] siècle. Vénitienne.

4254. Petite frange du XV[me] siècle, analogue à la précédente, mais tout soie. Jaune d'or.

XV[me] siècle. Italienne.

4255. Frange tout soie jaune et rouge dont les fils coupés sortent d'un galon jaune à côtes moucheté de rouge.

Fin du XV[me] siècle. Italienne.

4256. Frange tout soie, plus petite, mais de facture analogue à la précédente. Deux échantillons.

Fin du XV[me] siècle. Italienne.

4257. Frange tout soie à fils alternants rouge, vert et blanc, sortant d'un galon à côtes et rayures horizontales rouge, jaune, noire et jaune, bordant une étoffe de tenture vénitienne de la fin du XVme siècle.

Fin du XVme siècle. Vénitienne.

4258. Frange tout soie, à fils simples sortant d'un galon rouge, à côtes jaunes, les fils pendants alternant de couleur jaune et rouge de huit en huit centimètres.

Fin du XVme siècle. Italienne.

4259. Frange tout soie ; les fils de la frange sortent du galon supérieur comme l'effilure d'une pièce d'étoffe dont le galon a toute l'apparence, et cela par bandes de 6 cent. tant pour le galon que pour la frange, alternant ainsi de brun à jaune.

Début du XVIme siècle. Italienne.

4260. Frange tout soie, type primitif de la frange à grille, les barreaux de la grille étant formés par des faisceaux de fils qui, en s'épanouissant, forment les tombées ou chutes de la frange, et qui sont maintenus à distance entre eux par un fort cordon tressé, comme on le voit par le revers de la même frange.

La grille part du galon supérieur fortement tissé jaune et rouge et décoré de fleurs à quatre lobes rappelant l'aster ; les barreaux de la grille alternent deux par deux jaune et rouge.

Fin du XVme siècle. Italienne.

4261. Frange tout soie jaune et rouge, les barreaux sont moins serrés, mais les *asters* alternativement rouges et jaunes sont plus visibles, les tombées sont mi-parties jaune

et rouge et taillées de sorte que l'extrémité de la frange forme dentelure.

Fin du XVme siècle. Italienne.

4262. Frange soie et or à grille; les faisceaux sont inclinés à 45°, dans un sens ils sont formés de soie rouge et dans l'autre, à angle droit avec les premiers, de fils d'or qui s'épanouissent en même temps que la soie rouge, se faisant valoir mutuellement.

Fin du XVme siècle. Italienne.

4263. Frange rouge tout soie à grille, le galon supérieur est alternativement noué en zigzag et velouté; cette frange ornait un fautenil en bois sculpté recouvert d'une broderie du XVIme siècle, conservé en parfait état.

XVIme siècle. Renaissance. Italienne.

4264. Frange verte tout soie, analogue à la précédente. Les tombées sont faites en soie effilée nouée aux cordonnets qui pendent du galon supérieur, ouvré comme au n° précédent, la partie veloutée a plus d'étendue et affecte alternativement la forme d'une croix de St-André et celle d'un losange.

XVIme siècle. Renaissance. Italienne.

4265. Frange verte tout soie, à grille; à l'envers on retrouve le cordon signalé au n° 4260, mais le galon du haut est à simples côtes.

XVIme siècle. Renaissance. Italienne.

4266. Frange jaune et verte, tout soie à grille; les tombées sont alternativement jaunes et vertes, peu fournies du reste, même remarque que pour le n° précédent.

XVIme siècle. Renaissance. Italienne.

4267. Frange jaune et verte, tout soie à grille; les tombées sont mi-parties jaunes et vertes, le galon est plus ouvragé et la soie plus fournie.

XVIme siècle. Renaissance. Italienne.

4268. Frange jaune, tout soie à grille, petite dimension; le cordon est remplacé par un fil double et le galon est sans importance. Deux échantillons.

XVIme siècle. Italienne.

4269. Frange jaune et noire, soie et laine à grille; les barreaux de la grille sont réunis par un cordon tressé; cette frange bordait un drap mortuaire fait d'une étoffe de soie brochée d'argent de fabrique vénitienne du XVIme siècle.

XVIme siècle. Vénitienne.

4270. Frange soie et or, la soie en fils forme tombée depuis le galon supérieur, qui est agrémenté de cordonnets d'or formant des stries verticales, puis une grille se détachant sur le fond uni de soie jaune.

XVIme siècle. Italienne.

4271. Frange soie et or, même facture que ci-dessus, fond rouge et grille or.

XVIme siècle. Italienne.

4272. Frange soie et or, même facture qu'au nº 4270, sauf que le galon supérieur est lizeré haut et bas de soie rose; fond blanc et grille or.

XVIme siècle. Italienne.

4273. Frange soie et or même facture; dans le galon supérieur les fils d'or sont recouverts à moitié de leur lon-

gueur de fils de soie; les barreaux de la grille au lieu d'être retenus, comme au début de ce genre de franges, par des fils ou cordons horizontaux, sont liés chaque fois par des fils de même couleur que le fond; cette remarque s'applique également aux deux n^{os} précédents. Le fond soie était violet.

XVIme siècle. Italienne.

4274. Frange soie et or, analogue à celle décrite sous le n° 4272, sauf qu'à la partie supérieure du galon les fils d'or forment des boucles consécutives; soie rouge.

XVIme siècle. Italienne.

4275. Frange soie et or, analogue à la précédente, le fond est d'un rouge plus vif et la grille plus fournie.

XVIme siècle. Italienne.

4276. Frange soie et or, analogue à la précédente; le fond de soie est vert, les barreaux de la grille sont formés de quatre brins tordus deux à deux et laissent plus d'importance au fond.

XVIme siècle. Italienne.

4277. Petite frange de même genre, mais où les fils d'or pendent sur la soie rouge du fond, sans être noués en grille.

Fin du XVIme siècle. Italienne.

4278. Frange tout soie galon bas, soie rouge vif, retour au fil transversal pour lier les barreaux de la grille.

Fin du XVIme siècle. Italienne.

4279. Frange tout soie, galon bas en damier rouge et bleu; grilles correspondantes alternativement bleues et rou-

ges, de dix faisceaux bleus et douze rouges; les fils ne sont pas coupés et la frange se termine en boucles, les parties rouges et bleues forment dentelure dans le bas.

XVIIme siècle. Italienne.

4280. Frange tout soie, jaune, galon supérieur en bossage et fils tombants parallèles.

XVIIme siècle. Italienne.

4281. Frange tout soie jaune, blanche et verte, galon en bossage, champs alternants de tombée jaune et verte.

XVIIme siècle. Italienne.

4282. Frange tout soie rouge, galon à colonnes et rosaces, tombée en soie effilée.

XVIIme siècle. Italienne.

4283. Frange tout soie rouge, galon en cordonnet avec bossages en soie effilée; la tombée est formée par des cordonnets de la grosseur de 2 mm., auxquels sont liés en nœuds coulants des glands de soie effilée, le tout terminé en dentelure.

Milieu du XVIIme siècle. Italienne.

4284. Frange tout soie cordonnet, alternant rose, bleue, jaune, verte et blanche, dont les tons se retrouvent en carrelé sur le galon supérieur; terminaison en dentelure, glands pareils aux cordons, et effilés.

Milieu du XVIIme siècle. Italienne.

4285. Frange tout soie, analogue à la précédente; le galon supérieur seul varie légèrement, les cordonnets sont

alternativement roses, verts et blancs, les glands en soie effilée nouée au moyen d'un fil de même couleur; terminaison en dentelure.

Fin du XVIIme siècle. Italienne.

4286. Frange tout soie, analogue à la précédente, rouge et blanche, alternant par champs sauf que les glands rouges ou blancs ne correspondent pas toujours à des cordonnets de même couleur et que la terminaison ne forme pas dentelure; les brins de longueurs différentes étant superposés sans ordre.

Fin du XVIIme siècle. Italienne.

4287. Frange tout soie, analogue à la précédente, jaune et rouge; les cordonnets sont tous jaunes et les glands rouges dont le ton se retrouve dans le carrelé du galon supérieur; terminaison en dentelures.

Fin du XVIIme siècle. Italienne.

4288. Frange soie et argent. Modèle qui rappelle la frange du nº 4253, avec cette différence que le galon supérieur est celui de la fin du XVIIme siècle et que l'argent apparaît ici non seulement en fils tressés, mais en lamelles métalliques, ce qui caractérise le XVIIIme siècle; la soie est alternativement rouge, brune, bleu foncé, bleu clair et blanche; les valeurs de blanc et d'argent ayant une importance très grande par rapport aux valeurs de couleur.

Cette frange bordait une étoffe chinée de fabrique génoise, datant évidemment de l'époque que nous lui assignons.

XVIIIme siècle. Génoise.

4289. Frange or et argent (faux) montée sur galon de

laine, à grille, imitation de celles du XVIme siècle et destinée à des parements d'église.

XVIIIme siècle. Italienne.

4290. Frange or (faux) montée sur galon de soie, analogue à la précédente.

XVIIIme siècle. Italienne.

3. *Glands et Cordons.*

4291. Glands en soie verte effilée sortant d'un corps cylindrique en fils d'or qui sort lui-même d'une boule formée par un tressis de cordonnets d'or. A la partie supérieure se revoit la soie de la tombée, dans laquelle passe un ruban de soie verte.

Ces glands servaient à garnir le chapeau des évêques et sont encore actuellement un signe distinctif de cette dignité.

XVIme siècle. Italien.

4292. Gland soie verte effilée et bouton de soie jaune et fil d'or, servant à orner la clef du ciboire.

XVIme siècle. Italien.

4293. Gland soie de diverses couleurs, le corps en bois tourné a la forme d'une poire renversée et est recouvert d'un tissu en cordonnets de soie en zigzag.

XVIme siècle. Italien.

4294. Glands de même forme que le précédent, tout le travail est fait en soie jaune ; ces glands servaient à garnir

les angles des bourses destinées à renfermer la palla ou serviette à laquelle le prêtre s'essuye les mains après avoir officié.

XVIme siècle. Italien.

4295. Gland de forme analogue aux précédents; les franges, au lieu d'être de simples fils de soie, sont en cordonnets tressés terminés par de petits glands en soie effilée, le tout jaune d'or; le travail qui recouvre le corps droit est plus ouvragé, à côtes disposées en hélice.

XVIIme siècle. Italien.

4296. Gland rouge dont le corps est formé par un capuchon ouvré en cordonnet de soie, au travers duquel passe un cordon fixé à un bouton intérieur entièrement recouvert d'un tissu *ad hoc* de soie rouge; les franges sont composées de cordelettes de soie nouées chacune à leur extrémité. Ces sortes de glands servaient à décorer les armes cardinalesques des princes de l'Église.

XVIIme siècle. Italien.

4297. Glands construits comme le précédent, sauf que le corps est plus allongé et recouvert à sa partie supérieure de fils d'argent, puis de soie effilée rouge et jaune; les franges sont en fil d'argent tordu, terminé par de petits glands en soie rouge effilée. Ces glands servaient à décorer les extrémités d'un cordon que les prélats romains emploient pour se ceindre le corps pendant les cérémonies de la messe.

XVIIIme siècle. Italien.

4298. Glands attachés encore à l'extrémité du cordon. travail analogue au précédent, mais plus ancien, soie rouge et or.

XVIIme siècle. Italien.

4299. Cordon tressé soie grise et argent, ayant servi à décorer le chapeau d'un cardinal appartenant aux ordres monastiques.

XVIIme siècle. Italien.

C. BRODERIE.

L'ornementation si riche et si variée des tissus a pris son origine dans l'art de la broderie à l'aiguille; art par lequel les femmes décoraient les étoffes unies, en en augmentant l'éclat et la richesse. La broderie comporte divers modes d'exécution, soit qu'elle se fasse au moyen de fils d'or ou d'argent, de laine ou de soie ou par l'emploi de perles, de pierres précieuses, d'émaux, etc., soit qu'elle ait lieu par l'application de morceaux d'étoffes de couleurs diverses de celles du fond, découpés suivant certains dessins, et collés ou cousus; soit enfin que l'artiste appelle à son secours la peinture pour nuancer l'application ou donner au sujet un fini que l'aiguille la plus fine ne saurait produire.

Sans remonter à l'origine de cet art, qui est mentionné déjà par Moïse et par Homère, et qui employait dans la Rome impériale de nombreux artistes *Phrygiones*, du nom de leur patrie d'origine, qu'il nous suffise de constater que cette branche de l'art, loin d'avoir progressé, est actuellement en pleine décadence.

La broderie, qui aujourd'hui est une industrie et souvent simplement un métier, revêtait encore au moyen âge et jusqu'à la fin du XVIme siècle, le caractère d'un art. « C'était, dit « M. de Laborde (cité par M. Francisque Michel), une branche

« sérieuse, estimable de la peinture. L'aiguille, véritable pin-
« ceau, se promenait sur la toile, et laissait derrière elle le
« fil teint, en guise de couleur, produisant une peinture d'un
« ton soyeux et d'une touche ingénieuse, tableau brillant
« sans reflet, éclatant sans dureté. » Les brodeuses, peignant ainsi d'après nature, faisaient des portraits. exécutaient des compositions souvent fort compliquées et où parfois le sentiment du vrai est plus sensible que dans les peintures contemporaines.

Les princesses entretenaient de nombreuses brodeuses qui rivalisaient avec les monastères les plus en renom ; c'est de ces ateliers princiers que les divers points ont pris leur nom ; tels sont le point Sarazinais, le gros point ou point de Hongrie, le petit point ou point d'Angleterre, d'Espagne, d'Allemagne, le point coupé ou point d'Italie, etc.

On divise enfin la broderie en :

1° Broderies au point coupé, origine des guipures et des dentelles et sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

2° La broderie au lancé.

3° La broderie au passé (Plumetis), pareille à l'endroit et à l'envers.

4° La broderie au passé à épargne, dont l'envers est irrégulier.

5° La broderie en guipure mélangée de plumetis et d'applications.

6° La broderie sur réseuil, dit *lacis*.

7° Toutes les broderies d'application et de découpure.

8° Enfin les broderies dites de Berlin sur canevas, comme celles que l'on fait aujourd'hui vulgairement et qui, dans le sens de la diagonale, présentent nécessairement des lignes brisées par échelon, ce qui empêche de reproduire les dessins autres que ceux qui figurent des mosaïques.

1. *Broderies européennes.*

4300. Broderie au lancé, vaches paissant dans un paysage. Broderie restaurée par D. Bruni, de Rome.

XIVme siècle. Italien.

4301. Plumetis. Madone et enfant Jésus. C'est là une véritable peinture à l'aiguille.

XIVme siècle. Style Ombrien.

4302. Plumetis rouge décoré de broderies d'or en relief, donné par M. A. Gentil.



XVme siècle. Français.

4303. Plumetis. Capuchon de Pluvial brodé au plumetis sur fond cordé d'or. Le sujet représenté est la Madone et l'enfant Jésus.

XVme siècle. Italien.

4304. Plumetis. L'archange Gabriel tuant le dragon avec un épieu; travail remarquable comme dessin, coloris et exécution; c'est une peinture en soie. Cette broderie ovale a été, à une époque postérieure, montée sur drap décoré de broderie d'or relevée en relief.

XVme siècle. Italien.

4305. Plumetis, soie bleue liseré de noir sur toile. (Voir page 367 la figure qui occupe le haut et le côté gauche de la planche.)

XVme siècle. Italien.

4306. Plumetis bleu, réservant le dessin contourné de jaune et de rouge au point compté sur toile. Le dessin principal est accompagné en dehors du fond de bandes de fleurons dont la direction est à angle droit avec la composition principale; ces fleurons comprennent la grenade, ce qui classe cette broderie à la fin du XVme siècle. (Voyez la figure planche V au 2me rang.)

Fin du XVme siècle. Italien.

4307. Plumetis, palmes renversées entremêlées de feuilles d'achante entre deux lisérés bleus; le bord de l'étoffe porte des feuilles rouges et le tout se termine par des franges effilées blanches, jaunes et bleues.

XVIme siècle. Italien.

4308. Plumetis, semis bleu, groupes de six glands avec feuilles de chêne. Type qui dans les étoffes se rapporte au XVme siècle; la disposition en fleurons nous la fait reporter à un siècle postérieur; c'est une housse de coussin avec boutons, œillets et légère bordure en soie de même couleur. (Voyez la gravure, page 369.)

XVIme siècle. Italien.

4309. Plumetis, soie rouge sur fond blanc. (Voyez la gravure, page 371.)

XVIme siècle. Italien.

4310. Plumetis. Décor en palmettes, filets rouges avec intervalle blanc et carrés rouges à jour.

XVIme siècle. Italien.

4311. Plumetis. Décor en tiges et palmes jaunes entre des lignes, de plus petites palmes bleues, et au delà d'un intervalle de 7 cent. bordure de méandres jaunes entre deux filets bleus. (Voyez la gravure, page 373.)

XVIme siècle. Italien.

4312. Passement à fils tirés, broderie rouge réservant le dessin en blanc. Type de la ferronnerie correspondant aux étoffes du XVme siècle. (Voyez la gravure, page 375.)

XVIme siècle. Italien.

4313. Idem, broderie rouge. Type de la ferronnerie; on remarquera dans cette décoration les éléments de nombreuses ferrures du XVme siècle. (Voyez la gravure, page 377.)

XVIme siècle. Italien.

4314. Idem. On remarquera la disposition curieuse de cette ornementation, provenant sans nul doute de données persanes. Nous y voyons l'emploi inconscient de l'arbre sacré, *hom,* en usage dans les étoffes du XVme siècle, surtout des manufactures italiennes, en imitation des étoffes *sarazinoises* si en vogue au moyen âge. A partir de l'époque des croisades, ces modèles, ainsi que les deux précédents et quelques-uns des suivants, étaient conservés dans les monastères, et leurs reproductions servirent longtemps après à l'ornementation des serviettes et draps d'autel. (Voyez la gravure, page 379.)

XVIme siècle. Italien.



N° 4305



N° 4308



N° 4309





N° 4311



N° 4312





Nº 4313





N° 4314

4315. Passement. Le motif se rattache à l'ordre d'idées que nous venons d'énoncer, car personne ne pourra reconnaître dans cette décoration une influence de la Renaissance. Ces corps ont bien plutôt de l'analogie avec les animaux figurés sur les cylindres persépolitains. Ils sont affrontés et placés de chaque côté d'un vase aux anses disproportionnées contenant un arbre. Les oiseaux qui remplissent les intervalles ont été adjoints au motif principal par quelque nonne jalouse d'emplir le champ resté libre. (Voyez la gravure page 383.)

XVIme siècle. Italien.

4316. Même système. Le décor, de style rafaëlesque, consiste en un motif de feuilles d'achante d'où sortent des bustes de femme tenant des cornes d'abondance qu'elles présentent à des génies ailés, derrière lesquels se voient des satyres sonnant de la trompe; ce motif, qui doit être tiré de quelque frise connue à cette époque, est gâté par l'introduction arbitraire de grotesques, tels que chiens, rosaces ou aster, cigognes, etc. Le défaut de suite des lignes du dessin provient du grain de la toile que le brodeur a dû suivre dans l'exécution de son travail. La frise principale est bordée haut et bas de chérubins assis tenant des encensoirs, cette particularité nous montre clairement que la destination de cet objet a été de servir de nappe d'autel et que la main qui l'a exécuté a été celle de quelque nonne du temps. (Voyez la reproduction, Planche V au haut.)

XVIme siècle. Italien.

4317. Même système. La décoration en est étrange et consiste (réservée en blanc) en ceps de vigne feuillés placés entre des syrènes ou sphinx et des renards affrontés, le tout entre filets blancs doubles comprenant des bordures de

feuilles de vigne volutées. L'ensemble de la composition, ce tronc d'arbre, ces animaux affrontés se rapportent à un type antérieur dont on trouve la figuration dans les étoffes à imitation de la Perse, soit au XIVme ou XVme siècle, tandis que le dessin nous reporte en plein XVIme siècle et que la feuille de vigne ajoute un caractère chrétien symbolique au reste de l'ornementation toute païenne de cette bordure. (Voyez la gravure page 385.)

XVIme siècle. Italien.

4318. Broderie rouge sans épargne; le dessin en zig-zag double filet avec entrelacs de feuilles, est produit par la broderie au lieu d'être réservé comme ci-dessus. La bordure est formée par de petites fleurs, puis vient une guipure et une frange. Voyez la gravure page 387.

XVIme siècle. Italien.

4319. Point coupé. Broderie soie sur toile présentant des carrés et des lozanges à fils bleus agrémentés de fils jaunes, formant des dessins géométriques en réservant des croix. La bordure est en guipure.

XVIme siècle. Italien.

4320. Applications. Velours rouge sur fond jaune lamellé d'argent, les fruits et feuilles blanches coutournées de vert sont en *cartisane* ou parchemin. Le type de cette broderie est celui des rinceaux et des fleurons généralement à la mode au siècle de la renaissance, avec cette particularité que nous y reconnaissons la tête de dauphin, motif exploité si fréquemment par Benvenuto Cellini et les artistes de son époque. (Voyez la reproduction Pl. IV, la bande à droite.)

XVIme siècle. Italien.



N° 4315



Nº 4313



N° 4314

semis de fruits, fleurs et feuilles formant des bouquets roses sur fond blanc.

XVIme siècle. Italien.

4326. Idem, soie sur gaze. Le semis de fleurs est disposé à la manière orientale et en imitation des broderies de mouchoirs ou d'écharpes.

XVIme siècle. Italien.

4327. Idem, soie sur gaze. Semis de bouquets sans ordre aucun.

XVIme siècle. Italien.

4328. Idem, soie et or sur gaze. Motif de l'S que nous avons déjà cité à propos des tissus ; dans cet échantillon, l'S est enroulée autour d'une tige ou bâton, alternativement terminé en boucle ou en bonnet phrygien ; les extrémités de l'S portent des fleurs jaunes et rouges épanouies. (Voyez-en la représentation à la Pl. V, au 3me rang.)

XVIme siècle. Italien.

4329. Idem. Soie et or sur gaze, motif analogue au précédent.

XVIme siècle. Italien.

4330. Idem. Soie et or sur gaze, couvre-calice, fleurs et feuilles bleues, palme or. (Voyez la gravure, page 367, en bas à droite.)

XVIIme siècle. Italien.

4331. Idem. Soie et or sur gaze. Palla (serviette destinée à essuyer les mains du prêtre après le sacrifice). La bordure est en zigzag d'or entremêlé de fleurs bleues et rouges ; au centre croix en or et fleurons bleus et rouges. Les angles internes sont ornés de rameaux fleuris.

XVIIme siècle. Italien.



N° 4324

4332. Broderie sur tissus de soie fort lâché, appelé en italien *filondante* et désigné en français par le terme de *réseuil*, broderie connue sous le nom technique de *lacis*. La bordure de drap d'autel qui nous occupe est sur un tissu de soie de cette espèce; c'est sans nul doute un travail exécuté dans quelque monastère, le dessin fait songer à celui d'un enfant, tant il est primitif. On y voit représenté un combat, soit l'attaque de forts par une flotte composée de grands et petits navires; au-dessus du vaisseau amiral on voit des caractères dont le sens est incompréhensible; parmi les combattants, certains sont armés d'arbalètes et quelques-uns, blessés sans doute, sont représentés la tête en bas. Il nous est impossible d'assigner une date certaine à ce travail qui pourrait être, par le dessin, classé aux origines de la broderie, le tissu employé pouvant remonter lui-même au XIIIme siècle. C'est le genre de broderie le plus simple et le plus ancien, car dès le XIIme siècle il était en usage. (Voyez du reste la gravure ci-contre.)



4333. Drap d'autel. On y voit des chasseurs coiffés du bonnet à plumes, chaussés de grandes bottes et armés de l'épieu, mener en laisse chacun deux chiens; la contrée est abondante en gibier, car le champ de la broderie en est entièrement couvert, sans ordre et sans perspective; on y reconnaît des aigles aux ailes déployées, des lièvres et une foule d'animaux fabuleux qui ont pris naissance sous les doigts de la brodeuse. Les bords latéraux sont sur filet noué. (Voyez la gravure, page 395.)

XVIIme siècle. Italien.

4334. Idem. Nous retrouvons ici le type de l'S que nous avons déjà mentionné à diverses reprises; il figure ici, coupé transversalement par une tige feuillée aux deux extrémités: le corps d'un dragon à deux têtes; des rubans ou colliers analogues à ceux que nous avons signalés au n° 4222 relient les extrémités des S entre elles. (Voyez la gravure, page 397.)

XVIIme siècle. Italien.

4335. Idem. La décoration consiste en zigzag avec feuilles.

XVIIme siècle. Italien.

4336. Idem. Méandre de feuilles plus fournies que la précédente.

XVIIme siècle. Italien.

4337. Broderie au passé à épargne, soie sur satin blanc. Étole. On remarquera par l'étude de la gravure (page 399) l'élégance du dessin et la richesse de l'ornementation. Les couleurs employées, bien que vives, sont harmonieuses à un haut degré et ne font qu'ajouter à l'effet décoratif de l'ensemble.

XVIIme siècle. Italien.



N° 4334

4333. Drap d'autel. On y voit des chasseurs coiffés du bonnet à plumes, chaussés de grandes bottes et armés de l'épieu, mener en laisse chacun deux chiens; la contrée est abondante en gibier, car le champ de la broderie en est entièrement couvert, sans ordre et sans perspective; on y reconnaît des aigles aux ailes déployées, des lièvres et une foule d'animaux fabuleux qui ont pris naissance sous les doigts de la brodeuse. Les bords latéraux sont sur filet noué. (Voyez la gravure, page 395.)

XVIIme siècle. Italien.

4334. Idem. Nous retrouvons ici le type de l'S que nous avons déjà mentionné à diverses reprises; il figure ici, coupé transversalement par une tige feuillée aux deux extrémités: le corps d'un dragon à deux têtes; des rubans ou colliers analogues à ceux que nous avons signalés au nº 4222 relient les extrémités des S entre elles. (Voyez la gravure, page 397.)

XVIIme siècle. Italien.

4335. Idem. La décoration consiste en zigzag avec feuilles.

XVIIme siècle. Italien.

4336. Idem. Méandre de feuilles plus fournies que la précédente.

XVIIme siècle. Italien.

4337. Broderie au passé à épargne, soie sur satin blanc. Étole. On remarquera par l'étude de la gravure (page 399) l'élégance du dessin et la richesse de l'ornementation. Les couleurs employées, bien que vives, sont harmonieuses à un haut degré et ne font qu'ajouter à l'effet décoratif de l'ensemble.

XVIIme siècle. Italien.



N° 4333



4338. Broderie au point d'Espagne. Pluvial. Décoration surchargée, couleurs vives et voyantes, ornementation de mauvais goût.

XVIIme siècle. Italien.

4339. Broderie au point de Hongrie, soie et argent sur bourre de soie ; fils de soie non tordus retenus par des fils tordus et piqués en sens transversal aux premiers. (Voyez-en la représentation, pl. VI, la bande du milieu.)

Fin du XVIIme siècle. Italien.

4340. Broderie d'or sur soie blanche. Tapis d'autel ; les épis signifient le pain, et la vigne le vin de la communion. (Voyez la reproduction, pl. VI, la bande à droite.)

Fin du XVIIme siècle. Italien.

4341. Broderie au passé à épargne. Devant d'autel aux armes des Orsini, desquelles partent des ornements en volutes, type que nous avons déjà signalé à propos des tissus au métier.

Fin du XVIIme siècle. Italien.

4342. Broderie au passé à épargne. Soie, or et argent sur fond blanc, panneaux de fleurs pour garniture d'autel ; l'un d'eux porte au revers cette mention :

Della sig. Agata Bertioli zitela romana finita a dieci giugno mille sei cento novanta sette, soit : de la dame Agate Bertioli demoiselle romaine, finie le 10 juin 1697.

XVIIme siècle. Romain.

4343. Broderie de soie et clinquant sur soie blanche. Devant d'autel style rocaille et baldaquïn ; on remarquera, à part l'élégance de cette décoration, la maigreur de la membrure; ce motif se rapproche sensiblement du type de décors en plumes si usité dans les étoffes de cette époque. (Voyez la gravure, page 403, la figure du bas.)

XVIIIme siècle. Italien.

4344. Broderie de soie et or sur soie blanche. Deux bandes d'étole de style analogue au devant d'autel qui précède.

XVIIIme siècle. Italien.

4345. Broderie analogue à celle du n° 4332 sur soie bleue, zigzag portant alternativement des fleurs et des fraises. (Voyez la gravure, page 403, la figure en haut.

XVIIIme siècle. Italien.

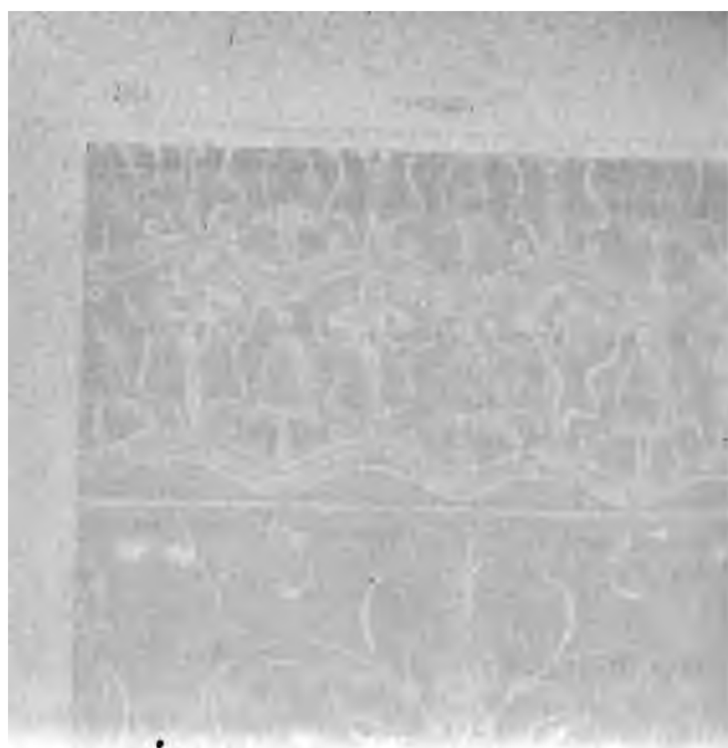
4346. Broderie analogue à celle du n° 4330. Cordon de soie blanche brodé d'or et de quelques fleurs et feuilles de soie formant rinceaux sur toute la longueur. (Voyez la représentation, pl. V, au bas de la planche.)

XVIIIme siècle. Italien.

4347. Broderie en clinquant d'or et d'argent sur satin blanc, en comparant la décoration de cette étole avec celle du n° 4327, on sera frappé de la décadence qu'avait subie le goût d'un siècle à l'autre, car ici le principal agent de l'ornementation n'est plus la plénitude du dessin, mais bien la richesse intrinsèque des matières employées. On remarquera combien cette décoration manque de pondération, la valeur principale se trouvant dans le haut du vêtement au lieu de



N° 4343



se présenter au bas comme au nº 4327, où toute l'ornementation prend naissance dans l'armoirie du bas. (Voyez la gravure, page 407.)

XVIIIme siècle. Italien.

4348. Broderie or, soie et perles fines sur soie rouge. Couvre calice décoré sur le plat au centre du monogramme I. H. S. entouré d'arabesques partant d'une étoile qui contient les trois lettres. Quatre carrés de même grandeur que le plat pendent aux quatre faces du calice.

Le motif de décoration dérivant d'un type plus ancien, se rapporte cependant par sa complication au siècle qui nous occupe.

XVIIIme siècle. Italien.

4349. Broderie au passé à épargne. Soie et or sur soie; poche ou bourse destinée à contenir la *palla;* la décoration consiste en une bordure en rinceau d'or entourant un motif central où est figuré le couronnement de la Vierge par les anges.

XVIIIme siècle. Italien.

4350. Broderie figurant un médaillon d'or ayant au centre la Madone et l'enfant Jésus, le tout sur soie bleue.

XVIIIme siècle. Italien.

4351. Broderie au passé à épargne. Garniture de trois coussins, bouquet de fleurs sortant de vases qui reposent sur des volutes de feuilles d'acanthe.

XVIIIme siècle. Italien.

4352. Couvre calice brodé or et soie, sur soie rouge, avec bordure en rinceaux fleuris entre deux filets dorés; au

centre le monogramme I. H. S. rayonnant et retours d'angle en vases d'argent portant des bouquets de fleurs.

XVIIIme siècle. Italien.

4353. Couvre calice brodé or et soie sur fond blanc, même système que le précédent, mais sans bordure.

XVIIIme siècle. Italien.

4354. Broderie au passé soie sur soie, bandes étroites de méandres bordés de roses, alternant avec des bouquets de fleurs.

XVIIIme siècle. Italien.

4355. Idem soie et or sur soie orange. Dessus de chaise décoré en rameaux avec feuilles et fleurs, bordure d'or.

XVIIIme siècle. Italien.

4356. Broderie au passé entourant des motifs peints en miniature sur soie, le tout sur fond blanc de satin ; gilet en pièce.

XVIIIme siècle. Italien.

4357. Broderie or et soie sur soie. Mélange de divers points et de miniature. Portrait du pape Chiaramonti, figuré assis dans son fauteuil.

XVIIIme siècle. Romain.

4358. Broderie d'argent et soie sur velours. Aumônière ponceau avec cordons rouges plus clairs, sur le plat on voit les armes nobiliaires du possesseur. (Voyez-en la gravure au bas de la page 409.)

XVIIIme siècle. Romain.



N° 4347

N° 4359



N° 4358

4359. Pettina ou devant de corset d'une madone italienne aux jours de fêtes. Broderie argent, clinquant et soie sur velours bleu foncé. (Voyez la représentation à la page 409, la figure en haut.)

4360. Broderie au passé avec adjonction d'application de galon et de soutache soie sur velours vert; cette pièce doit avoir été destinée à la garniture de quelque fauteuil du temps.

XVIIIme siècle. Français.

4361. Broderie point de France sur canevas noir en soie. (Voyez la reproduction, pl. VI, la bande à gauche.)

XVIIIme siècle. Français.

4362. Broderie en soie effilée comme la précédente, sur filet et formant des fleurs jaunes, bleues et rouges serpentant autour d'une tige commune; ces bandes sont cousues haut et bas à une pièce de soie bleue et le tout a servi de drap ou nappe d'autel.

XVIIIme siècle. Italien.

2. *Broderies orientales.*

4363. Écharpe brodée au plumetis, soie or et argent sur toile légère d'un tissu lâché.

La figure ci-derrière donne l'une des extrémités de l'écharpe, et le complément de l'ornementation se trouve



figuré à la p. 413. On trouvera dans ce spécimen la source de nombreuses décorations que nous avons rapportées à l'orient dans notre étude sur les tissus au métier.

XVIme siècle. Mauresque.

4364. Écharpe brodée au plumetis soie sur gaze, décorée aux extrémités de deux ordres de rinceaux de palmes et roseaux, partant d'un motif central, et dans le champ d'un semis de fleurs et rameaux disposés en rangs et variés à l'infini. Les bords sont décorés en légères volutes superposées au delà desquelles on a cousu des bandes de soie de couleurs diverses.

Cette pièce fournit l'exemple de la maigreur qu'affecte l'ornementation de style européen, traduite par des artistes arabes. (Voyez la gravure, page 415.)

XVIIme siècle. Algérien.

4365. Tapis de table ou coussin de divan. Broderie sur feutre en poil de chameau; plumetis en fil d'or et point de chaînette en soie; acquis à l'exposition universelle de Paris en 1867, section de Turquie.

XIXme siècle. Brousse.

4366. Mouchoir de batiste orné de broderies dans les angles au passé soie et or, représentant une corbeille de fleurs; même provenance.

XIXme siècle. Constantinople.



N° 4363



N° 4363





N° 4364

Le métier sur lequel les artistes des Flandres et des Gobelins exécutent leurs tapisseries, présente une analogie frappante avec celui des peintures de Beni-hassem et des vases de la Grande Grèce; c'est encore celui qu'emploient les nomades de l'Asie ou les tisserands de Bagdad et du Thibet.

Ce métier se désigne sous l'appellation de *hautes* ou *basses lisses* suivant que les fils de la chaîne sont tendus dans le sens vertical ou dans le sens horizontal. Quoique l'art de tisser des tapisseries paraisse avoir été introduit dès le VIII[me] siècle en France par des Sarrazins qui se seraient établis à Aubusson, et que l'on conserve en Allemagne et en Islande des tapisseries tissées qui datent du XI[me] et du XII[me] siècle, cependant ce n'est qu'à partir du XV[me] siècle que cette industrie apparaît fondée sérieusement, occupant un nombre important d'ouvriers réunis en corporations, ayant leurs statuts et leurs règlements.

C'est en Flandre, à Arras (d'où le nom italien d'Arazzi pour tapisserie), que se trouve au XV[me] siècle le centre de cette fabrication, encouragée par Charles-Quint et les ducs de Bourgogne; toutes les cours étrangères envoient des commandes et tous les artistes les plus renommés fournissent des cartons pour l'exécution de tapisseries.

Toutes les villes des Flandres participent successivement à l'opulence qu'amène cette industrie qui fleurit à Bruges, Audenarde, Bruxelles, Bauvais et Tournai; industrie qui se conserva florissante à travers les XV[me], XVI[me] et XVII[me] siècles. La bibliothèque de Berne renferme sept des tapisseries qui furent prises aux batailles de Grandson et de Morat et qui décoraient la tente de Charles le Téméraire. Elles représentent : une grande armoirie de la maison de Bourgogne, l'Adoration des Mages, le Triumvirat de César, Antoine et Lépide, la Bataille de Besançon, le passage du Rubicon et le Triomphe de César. Le tableau que nous avons catalogué

dans notre volume III, n° 3836, fournit un autre exemple du style des tapisseries du XVme siècle, s'il est vrai que la reproduction en haute lisse en existe au musée de Munich, comme nous l'a indiqué le professeur de Mooner de cette ville.

A partir du XVIIme siècle, la fabrication des tapisseries se répandit en Italie, en France et en Allemagne, mais l'usage en devint moins général et les divers établissements entretenus par les souverains, méconnaissant le but de la tapisserie ou plutôt le dépassant, tendirent de plus en plus à imiter la peinture à l'huile, voulant lutter avec cette dernière de fini, de modelé et d'effet. Comme le dit fort bien M. A. Demmin : « La tapisserie appartient à l'art décoratif et vouloir obtenir « avec ces procédés de véritables tableaux est faire fausse « route. »

Les tapis de l'orient qui se sont fabriqués dès les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, au point de vue essentiellement décoratif, et malgré de grands défauts de confection, fournissent un exemple frappant de la supériorité du génie oriental en fait de disposition, de valeur, d'harmonie ou de contraste des couleurs.

4369. Tapisserie portant au bas sur la lisière bleue la marque de deux B flanquant un écusson, et plus loin sur la droite les lettres F. V. B.

Monsieur Eugène Müntz, bibliothécaire de l'école des beaux-arts, que j'ai consulté à ce sujet, me communique la note suivante : « Je m'empresse de répondre à la lettre que « vous m'avez fait l'honneur de m'adresser au sujet des ta- « pisseries de Genève.

« La marque B. *écusson* B. est celle de la manufacture de « Bruxelles ; j'en connais des centaines d'exemples depuis le « XVIme jusqu'au XVIIIme siècle.

« Quant à la marque F. V. H. elle est plus embarrassante. « Peut-être se rapporte-t-elle à Jean-François van der Hecke, « qui exécutait au XVIIme siècle une suite des *Batailles d'A-* « *lexandre* d'après Lebrun (catalogue de l'Union centrale, « n°s 330-332). Dans ce cas il aurait signé : *François Van den* « *Hecke*. Peut-être aussi est-ce quelqu'un de sa famille por- « tant tout simplement le prénom de *François* au lieu de « *Jean-François*,... Le style de la pièce, autant que je puis en « juger par l'esquisse photographique jointe à votre lettre, « rappelle effectivement celui des tapisseries de l'école de « Rubens, notamment le triomphe de Constantin. »

Le sujet représenté est Melchisedeck et Abraham au temple, faisant le sacrifice de la Pâque. On remarquera la finesse du point et l'emploi abondant de soie et d'or, ainsi que les armes des ducs Sforza de Milan au milieu de la bordure du bas. (Voyez la reproduction à la page 421.)

XVIIme siècle. Bruxelles. H. 3,78. La. 4,83.

4370. Tapisserie faisant pendant à la précédente, sortant de la même manufacture et due au même artiste ; elle représente Melchisedeck portant les pains de la propitiation. (Voyez la gravure, page 423.)

XVIIme siècle. Bruxelles. H. 3,78. La. 4,83.

4371. Tapisserie de la même fabrique et même marque, également portant les armes des ducs Sforza de Milan, représentant le prophète Ésaïe et l'ange. (Voyez la gravure, page 425.)

XVIIme siècle. Bruxelles. H. 3,78. La. 2,85.

4372. Tapisserie de la manufacture des princes Barberini à Rome, portant les armes de la famille : des abeilles d'or sortent d'un tronc d'arbre, avec l'inscription HIC DOMUS ;



N° 4369



N° 4370



N° 4371

ainsi que, aux angles, deux patères décorés d'abeilles et servant à retenir les rubans auxquels sont fixées des guirlandes de fruits, de feuilles et de fleurs; la fraîcheur du coloris fait pardonner la maigreur des figures. (Voyez la gravure, page 429.)

Fin du XVIIme siècle. Romain. H. 1,95. L. 1,83.

4373. Tapisserie de Beauvais, à sujet de paysage et animaux.

XVIIIme siècle. Français. H. 1,74. L. 2,90.

4374. Tapisserie de Beauvais, à sujet de paysage et animaux.

XVIIIme siècle. Français. H. 1,38. L. 2,37.

4375. Tapisserie de Beauvais, fragment où l'on voit le bord d'une rivière avec un pont et un pêcheur.

XVIIIme siècle. Français. H. 1,23. L. 2,81.

4376. Tapisserie de Beauvais, fragment représentant un paysage dit verdure.

H. 2,66. L. 1,83.

E. PASSEMENTS ET DENTELLE.

La broderie amena l'invention de la passementerie qui, par degrés insensibles, conduisit à son tour à celle de la dentelle.

Au moyen âge nous voyons apparaître la broderie en blanc

sur toile appelée aussi ***passement***, puis la découpure de la toile après que la broderie fut terminée. Le travail de l'aiguille ne s'appuie plus ensuite que sur quelques fils de la toile, tandis que l'on enlève les autres, enfin la toile est abandonnée, et le travail s'exécute en suivant un dessin ou patron en papier ou parchemin. Les entrelacs et bouquets ainsi obtenus sont reliés par un léger réseau de brides. Les ornements en relief sont remplis par des bourres de fil. C'est ce que l'on désigne sous le nom de Point ou de dentelle en Guipure. En dernier lieu l'aiguille fait place aux fuseaux ou bobines chargées de fils fins et légers qui, dans la main de l'ouvrière, forment un tissu à jour par l'enchevêtrement de ces mêmes fils autour d'épingles plantées sur une pelotte ou tambour sur lequel se trouve fixé le modèle ou patron. Nous voilà arrivés à la dentelle.

Chaque pays, chaque ville invente un *point* nouveau; c'est ainsi que l'on distingue le point de Venise, le point de Gênes, le point de Raguse, le point de Milan, le point de Bruxelles, le point de Malines, celui de Valenciennes, d'Argentan, d'Alençon; le point double, dit de Paris, le point d'esprit, le point de champ, dit d'Aurillac, le point d'Espagne, d'Angleterre, etc.

Nous nous réservons de donner quelques indications succinctes au fur et à mesure que des échantillons de ces divers points se présenteront dans le cours du catalogue.

Toutes ces dentelles se fabriquaient soit aux fuseaux, soit à l'aiguille, soit encore par les deux procédés réunis, et suivant la plus ou moins grande finesse du point employé à les confectionner, ou encore suivant la plus ou moins grande élégance ou richesse de leur confection on les désignait sous les noms de :

1° *Guipure* de *Guipoir*, instrument au moyen duquel on fabrique le fil qui servait à faire ce point. Ce fil est formé de deux brins tordus ensemble et autour duquel en est enroulé



N° 4372

un troisième en spirale serrée. La guipure est donc spécialement le fil, tantôt de soie, d'or ou d'argent ou simplement de lin, de chanvre ou de coton et affectant toutes les couleurs. La guipure était employée pour faire le *point,* terme dont le sens s'est modifié et étendu par la suite; tandis qu'*actuellement* on désigne par le mot guipure toutes les dentelles anciennes qui ne sont pas faites sur fond de réseau.

2° *Dentelle*, tissu composé et fabriqué au moyen d'un fil produit par deux seuls brins tordus ensemble. Le terme de *dentelle* correspond exactement comme signification et origine à l'italien *merletti*, l'un et l'autre ont le sens de *dentelures*.

Nous adopterons dans notre classification le terme générique de dentelle pour tout travail exécuté aux fuseaux ou à l'aiguille en suivant un dessin tracé sur le modèle, réservant celui de passements, pour les travaux à point coupé et à fils tirés. La dentelle elle-même est désignée par diverses appellations spéciales, dont nous donnerons les principales.

La *bisette* était une dentelle demi-blanche; la *gueuse,* une dentelle à réseau clair et qui ne coûtait pas cher; elle correspondait à la dentelle *torchon* actuelle, avec ou sans réseau et d'un tissu lâche; la *campane* servait à élargir les autres dentelles, elle tire son nom de *Campana*, sonnette en italien, vu qu'elle était festonnée d'un côté; la *mignonnette* ou blonde de fil était formée d'un réseau léger saupoudré de petits pois; enfin les *dentelles d'or et d'argent;* et les *blondes*, dentelles en fil de soie.

Parallèlement à la marche que nous venons d'esquisser, dans le sens de la suppression du tissu primitif, se développaient d'autres sortes de broderies communément comprises sous la désignation générale de dentelles; pour celles-ci la toile se transforme d'abord en un tissu lâche, sorte de canevas irrégulier appelé *rezeuil,* propre à recevoir une décoration par l'introduction d'un fil lacé dans les mailles formées

par le tissu, d'où son nom de *lacis,* puis ce tissu lui-même est remplacé par le filet noué, dont la maille est connue de toute antiquité, étant celle des engins de la pêche et de la chasse.

On rencontre déjà au XIIIme siècle des travaux exécutés en *lacis;* nous en avons classé quelques-uns sous les n°s 4332, 4333, 4334, 4335 et 4336, à propos des broderies. Ces broderies ont été surtout en usage pour les serviettes et les nappes ou draps d'autels.

Enfin citons dans cette introduction sommaire le procédé de l'application qui donne naissance aux dentelles de Bruxelles et d'Angleterre qui, sur un fond à mailles fines et légères, reçoivent l'application de fleurs ou d'ornements faits à part à l'aiguille.

Un dernier genre de travail qui trouve ici sa place est celui des Macramés, en italien *Punto a gropo* (voyez les n°s 4678, à 4683), sorte de décoration produite à l'extrémité des nappes ou des serviettes en nouant les fils de la trame dépouillés de la chaîne, de manière à produire une ornementation qui ne manque pas d'élégance.

1. *Passements à l'aiguille.*

Nous comprenons sous cette désignation tous les travaux d'aiguille exécutés sur toile, à *point coupé* ou à *fils tirés ;* l'ornementation décrivant les vides produits dans le tissu est supportée par des fils isolés ou en faisceaux appartenant au tissu primitif. La plupart de ces échantillons ont reçu en outre une décoration de véritable broderie en blanc et dont le dessin et le relief donnent plus d'importance aux travaux à jour.

4377. Passements. Type ogival décorant une ligne

triple de jours en zigzag; les triangles de la toile portent la croix grecque.

XVme siècle. Italien.

4378. Type ogival décorant deux lignes de jours opposées en zigzag, formant des carrés par leur intersection, les triangles et les carrés restants sont décorés de petits carrés à jour brodés, tandis que la broderie au passé dessine des petits triangles sur les bandes de la toile.

XVme siècle. Italien.

4379. Type ogival décorant les milieux des triangles et carrés de deux lignes de broderie au passé, en gradin, disposées comme au numéro précédent. Les jours sont disposés eux-mêmes en gradins, les quatre du centre étant, dans le carré, plus ornés que les autres.

XVme siècle. Italien.

4380. Type ogival d'une disposition analogue à la précédente, mais plus riche de détails et de broderie; sur la droite on voit le commencement de la bande originale.

XVme siècle. Italien.

4381. Type ogival analogue au numéro précédent, mais sur une bande moins large.

XVme siècle. Italien.

4382. Type ogival. Le système d'ornementation est encore le même qu'au n° 4378, seulement le travail de broderie est plus compliqué et il dessine des sortes de croix grecques. Les bandes de toile ne sont plus continues comm
dans les échantillons précédents, perforées qu'elles s

28

trous carrés traversés eux-mêmes par des brides qui se coupent à angle droit.

XVme siècle Italien.

4383. Type ogival. La broderie dessine une ligne en zigzag ornée de triangles au passé et les jours continuent à être superposés en gradins.

XVme siècle. Italien.

4384. Type de la rosace gothique, ornant les manches d'une chemise de toile ; on jugera par ces deux spécimens combien ce travail donnait de richesse au costume dans les temps passés.

XVme siècle. Marche d'Ancône.

4385. Même type, appliqué à l'ornementation d'un bonnet de femme de la même époque.

XVme siècle. Marche d'Ancône.

4386. Type de la rosace gothique, remplaçant dans les carrés de la broderie le dispositif des carrés en gradins, qui subsiste encore dans les triangles haut et bas.

Fin du XVme siècle. Italien.

4387. Type de la rosace gothique et du gradin réunis, les bandes haut et bas sont brodées et à jour alternativement.

Fin du XVme siècle. Italien.

4388. Type des jours circulaires disposés parallèlement et en zigzag, le travail de broderie au passé restant le même que précédemment.

XVIme siècle. Italien.

4389. Type de ferronnerie pour la broderie au passé, les jours nombreux ne servant que d'agrément à la broderie.

XVIme siècle. Italien.

4390. Type de la croix de Malte, motif principal d'une ornementation consistant en jours doubles formant des losanges dont le centre est occupé par un jour décoré à l'aiguille, en croix de Malte.

XVIme siècle. Italien.

4391. Type des triangles opposés et des losanges, broderie au passé et jours carrés.

XVIme siècle. Italien.

4392. Type des segments de cercles, provenant du double carré inscrit au cercle. Disposition générale en losanges et triangles; la broderie au passé perd de son importance.

XVIme siècle. Italien.

4393. Type de la croix grecque et des brides en quart de cercle. Les croix sont disposées en échiquier, la broderie sur la toile pleine est nulle.

XVIme siècle. Italien.

4394. Type des rosaces inscrites au carré; les bordures haut et bas le présentent, tandis que le corps de la bande est décoré en entre-deux et broderie au passé d'une manière analogue à celle du n° 4389.

XVIme siècle. Italien.

4395. Les trois spécimens compris sous ce numéro,

présentent comme broderie le type du Vase de la Renaissance et comme jours un exemple plus compliqué de travail à l'aiguille par lequel la brodeuse a constitué des pleins au milieu des jours, pleins qui ne s'appuient que sur les quatre fils en croix originaires de la toile.

XVIme siècle. Italien.

4396. Travail analogue au précédent, la disposition seule des jours varie ; la broderie présente le type de la double volute et du vase.

XVIme siècle. Italien.

4397. Type des carrés inscrits et pour la broderie du ruban en spirale. L'échantillon du haut présente un exemple plus fini que celui du bas; mais tous deux se rapportent au même type, tandis que celui du milieu donne celui du rameau feuillu pour les entre-deux et celui des X pour la broderie.

XVIme siècle. Italien.

4398. Disposition générale analogue au n° 4377, mais travail d'aiguille semblable aux trois numéros précédents, et broderie au passé sur la toile restée pleine; c'est là un spécimen résumant les procédés employés jusqu'ici.

XVIme siècle. Italien.

4399. Type du carré long divisé en trois parties égales carrées chacune et décorées à l'aiguille de croix de St-André, de quarts de cercles et de dômes tressés ; ces carrés longs sont superposés en gradins et forment un dispositif en lignes obliques et parallèles; les bandes de toile ainsi réservées sont décorées de jours plus petits et d'étoiles.

XVIme siècle. Italien.

4400. Type du damier orné alternativement de trois motifs divers ; l'une figure une barque mâtée sur le pont de laquelle se voient deux personnages, l'autre un enchevêtrement sous forme de larmier, et le troisième un luth vénitien. (Voyez la gravure page 439.)

XVIme siècle. Vénitien.

4401. Même type orné de quatre systèmes de motifs; dans l'un on voit un paon et une araignée dans sa toile, dans l'autre deux oiseaux plus petits perchés sur un arbre feuillu, dans le troisième des instruments de musique, et dans le quatrième enfin plusieurs carrés inscrits avec fleurons aux angles. (Voyez la gravure page 441.)

XVIme siècle. Vénitien.

4402. Passement à fils tirés, travail analogue à celui que nous avons catalogué sous les n°s 4312 à 4317, sauf que dans ces numéros-là le travail de broderie ou de revêtement des fils réservés était fait en soie de diverses couleurs, tandis qu'ici il est en fil blanc qui se confond avec la couleur du tissu.

Type des animaux affrontés et des asters (voyez en particulier les n°s 4152 et 4315). La décoration consiste en paons placés de chaque côté d'un arbre à trois branches sous lequel se trouvent deux autres oiseaux plus petits affrontés également. Le paon, originaire de la Perse, entre dans de nombreuses ornementations de ce pays et sa connexion avec les asters caractérise encore plus le type de l'ornementation; l'adjonction des autres oiseaux est arbitraire et due au caprice de la brodeuse.

XVIme siècle. Italien.

4403. Idem. Type de ferronnerie, fragment.

XVIme siècle. Italien.

4404. Passement à fils tirés. Type de ferronnerie.

XVIme siècle. Italien.

4405. Idem. Type de ferronnerie, le motif est alternativement retourné haut et bas.

XVIme siècle. Italien.

4406. Idem. Type de ferronnerie, motif dérivant de l'S.

XVIme siècle. Italien.

4407. Idem. Type de ferronnerie.

XVIme siècle. Italien.

4408. Idem. Type de ferronnerie, motif rappelant les applications des rideaux de lits de l'époque de Henri II.

XVIme siècle. Italien.

Dans d'autres passements à fils tirés le travail d'aiguille est appuyé sur un très petit nombre de fils appartenant originairement à la toile, les bords des coupures servant à recevoir un certain nombre de fils auxiliaires rapportés suivant la disposition variable du dessin à exécuter.

4409. Types élémentaires ; deux échantillons dans lesquels les brides droites sont la seule trace de fils originaires de la toile. Dans l'un on voit le cercle à oreilles, dans l'autre le rameau, les losanges et les diagonales servir à l'ornementation.

XVme siècle. Italien.



N° 4400





N° 4401

4410. Type élémentaire des lignes transversales et diagonales.

XVme siècle. Italien.

4411. Type élémentaire de deux systèmes de fils se coupant à 45° et produisant par leur réunion des ornements en double T avec un cintre au milieu des carrés primitifs.

XVme siècle. Italien.

4412. Type de la rosace, s'appuyant à l'entre-croisement des fils de l'étoffe conservés dans la longitudinale médiane et les lignes verticales transversales. Notre échantillon montre au bas le travail initial.

XVme siècle. Italien.

4413. Type des diagonales ornées, portant alternativement à leur intersection des rosaces, des carrés pleins et à relief, et des ovales ouvrés.

XVme siècle. Italien.

4414. Type des diagonales ornées ; cet échantillon présente la particularité de la disposition des dessins à relief, c'est-à-dire que certains fils passent tantôt en dessus tantôt en dessous de certains autres, de manière à produire sur l'œil un effet de continuité dans la décoration générale.

XVme siècle. Italien.

4415. Type des diagonales ornées de deux motifs se suivant alternativement et formant des dessins géométriques d'un heureux effet.

XVme siècle. Italien.

4416. Type ogival gothique, s'appuyant sur le même principe que les précédents ; les fils de l'étoffe conservés longitudinalement sont au nombre de trois faisceaux équidistants, sur lesquels se trouvent les centres des ogives et des carrés ; les espaces qui séparent les vides ornés sont des pleins formés par un travail double de reprise d'une régularité surprenante.

XVme siècle. Vénitien.

4417. Type gothique, trois faisceaux de plis longitudinaux à distances inégales. Les diagonales ornées sont de la sorte de longueurs différentes, et l'ensemble de la décoration y gagne en mouvement. Cet échantillon est bordé sur deux de ses faces d'un passement aux fuseaux plus moderne, en feston analogue à celles que l'on voit sur les portraits du XVIme siècle.

XVme siècle. Italien.

4418. Type de la patère rayonnante, même système qu'au numéro précédent, décoration où l'on sent l'influence de la Renaissance.

XVIme siècle. Vénitien.

4419. Type du cercle radié et du bouclier ; même système de faisceaux, mais équidistants.

XVIme siècle. Vénitien.

4420. Type des diagonales alternant larges et minces, et décoration en demi-cercles alternant haut et bas. Les échantillons désignés par ce numéro montrent l'endroit et l'envers du travail.

XVIme siècle. Italien.

4421. Même type accompagné de deux ordres plus petits. Le motif principal est au milieu et offre des angles plus ornés. Le nombre des faisceaux de fils est de 10. Décoration d'un bel effet, quoique le motif soit fortement embrouillé.

XVIme siècle. Vénitien.

4422. Même type qu'au numéro précédent; la bande du milieu présente de l'analogie avec celle du n° 4418, quoique simplifié. Le nombre des faisceaux est de six, disposés trois par trois.

XVIme siècle. Italien.

4423. Même type avec motif alternant de deux en deux et abondance de reports en point de reprise; l'un des motifs dérive de la rosace radiée, et l'autre de la patère et du trèfle. Décoration très travaillée et d'un goût douteux.

XVIme siècle. Vénitien.

4424. Type des faisceaux noués et de la croix.

XVIme siècle. Italien.

4425. Type de la cloche. Même système que ci-dessus, mais avec la première apparition d'imitation d'objets réels, soit celle de la cloche qui est un des deux motifs de la décoration.

XVIme siècle. Italien.

4426. Système des carrés longs superposés et des diagonales ornées. Type de la basilique. (Dans les cérémonies papales et les processions publiques, l'ombrelle ouverte dans la forme de celle de notre échantillon, représente les basiliques romaines.) Ces ombrelles sont faites au point à reprise et les manches convergent au centre de figure.

XVIme siècle. Romain.

naire de Visso. On pourra en les examinant se rendre compte de la patience et de l'exactitude que réclame ce genre de travail. Ces échantillons présentent les divers degrés d'avancement de l'ouvrage.

XIXme siècle. Visso.

4440-42. Types de passements à fils tirés et ouvrés à l'aiguille. Le numéro précédent nous a montré l'état actuel des travaux de ce genre chez les habitants de la campagne Ombrienne. Les 42 types qui sont réunis sur cette feuille, exécutés sur ma requête par la *sœur de la Charité, Félicie Tua,* attachée comme maîtresse des travaux d'aiguille à l'asile des enfants trouvés de Spoleto, montrent que si, dans le peuple, la tradition des beaux travaux est perdue, les monastères la conservent intacte et pourraient produire des ouvrages aussi beaux que ceux que nous venons de décrire.

Tous les types étudiés précédemment se trouvent ici représentés ou peu s'en faut.

XIXme siècle. Spoleto.

2. *Passements aux fuseaux.*

Avant de passer aux dentelles, nous classerons les ouvrages ou passements exécutés à part et par conséquent sans le secours des fils du tissu qu'ils sont destinés à décorer. Venise a vu, au XVIme siècle, éditer un grand nombre de recueils de dessins et modèles pour passements; mais cette ville n'avait pas le monopole de ces ouvrages, dans lesquels toute l'Italie était exercée. On se servait de ces *passements* pour décorer, avec ou sans accompagnement de broderie, le linge de corps, de maison ou de table, usage qui, dans certaines parties de la péninsule, a subsisté jusqu'à nos jours.

C'est de Venise que le travail aux fuseaux passa à Gênes, en France, en Angleterre, puis dans les Flandres.

Les premiers travaux de ce genre ne font que suivre les dessins des passements à point coupé ou à fils tirés, puis les brodeuses se libèrent de la disposition en carrés, acquièrent plus de liberté d'action et produisent des compositions plus originales, parmi lesquelles les festons occupent un grand rôle et varient à l'infini, depuis le type gothique, à la grille et au dessin Renaissance. Les franges apparaissent également à brins simples ou doubles faisant partie intégrante du travail et non pas cousus après une bande de toile plus ou moins large comme dans le point coupé.

Le point coupé fut presque généralement abandonné au XVIme siècle et les passements aux fuseaux le remplacèrent comme plus tard ils le furent par le point de Venise et le point de Gênes.

Les portraits du XVIme et du début du XVIIme siècle en Italie montrent les manchettes, les cols et les surplis ornés de passements à l'aiguille, les portraits de la famille de Médicis, n° 4688 et n° 4689, en fournissent un exemple.

4441. Passement aux fuseaux, entre-deux. Type du double losange; dans ce passement on retrouve la construction en carrés, propre aux passements à fils tirés que nous avons classés plus haut.

XVIme siècle. Vénitien.

4442. Passement aux fuseaux. Type gothique, imité des points coupés plus anciens.

XVIme siècle. Vénitien.

4443. Idem. Type des croix de Malte en diagonales, décoration imitée des travaux à fils tirés.

XVIme siècle. Vénitien.

4444. Passements aux fuseaux. Type des carrés à une diagonale ornée formant une décoration en hexagone avec centre radié. Le travail s'éloigne de l'imitation servile des points coupés ou à fils tirés, en tant que les divisions rectangulaires sont interrompues par quelques jours. Deux échantillons, dont le second est plus compliqué que le premier.

XVIme siècle. Italien.

4445. Idem. Décoration dérivant du type des diagonales ornées, mais interprété avec liberté, malgré la conservation de la médiane en longueur. (Voyez la gravure, page 451.)

Fin du XVIme siècle. Italien.

4446. Revers du numéro précédent.

4447. Passement aux fuseaux. Type des deux diagonales, avec rosace à grille à leur point d'intersection, ce qui donne plus de légèreté au travail que le point coupé.

XVIIme siècle. Italien.

4448. Idem. Revers de l'échantillon portant le n° 4449.

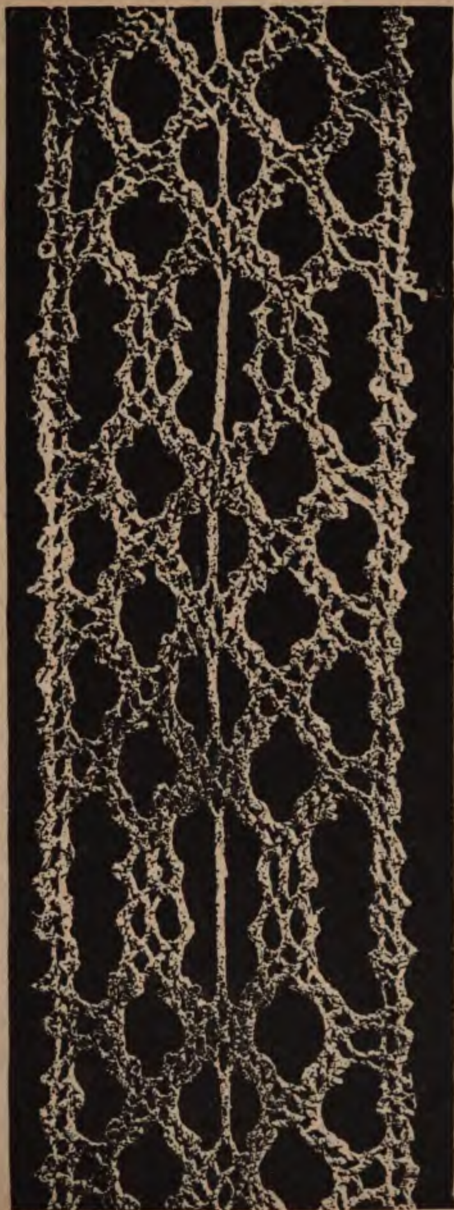
XVIIme siècle. Vénitien.

4449. Idem. Type analogue à celui du n° 4444, avec cette variante que le milieu des brides verticales est décoré d'un saillant en pointe.

XVIIme siècle. Vénitien.

4450. Idem. Type gothique, imitation libre des points à fils tirés, antérieurs; les brides offrent de nombreuses solutions de continuité.

XVIIme siècle. Vénitien.



N° 4445

4451. Passement aux fuseaux. Type du zigzag avec entre-deux haut et bas à imitation des points à fils tirés.

XVIIme siècle. Vénitien.

4452. Idem. Quatre spécimens de modification du type du n° 4450.

XVIIme siècle. Vénitien.

4453. Idem. Les fils mêmes de l'ouvrage forment la frange. On remarquera une grande analogie de travail, pour les pleins, avec ceux faits précédemment à l'aiguille. Les passements de cette espèce étaient destinés à garnir les lingeries dès la fin du XVIme siècle; on les voit souvent représentés sur les peintures de cette époque.

XVIIme siècle. Vénitien.

4454. Idem, à franges comme le précédent. Type ancien de l'aster.

XVIIme siècle. Italien.

4455. Idem, à franges. Type de la grille.

XVIIme siècle. Romain.

4456. Idem, à franges. Type dérivant de celui du n° 4441, mais avec l'adjonction de feuilles et de lobes travaillés comme au n° 4454.

XVIIme siècle. Vénitien.

4457. Idem, à franges. Type dérivant de celui du n° 4451, mais plus libre encore d'interprétation.

XVIIme siècle. Vénitien.

4458. Passement aux fuseaux, à franges. T[...] analogue, travail plus grossier.

XVIIme siècle. Romagnes.

4459. Idem, sans franges. Derniers vestiges de dériv[...] tion du point coupé ou des fils tirés.

XVIIme siècle. Romagnes.

4460. Idem. Type de la ligne serpentante avec trac[...] de brides rectangulaires. Quatre échantillons. (Voyez la gra[...] vure, page 455.)

XVIIme siècle. Italien.

4461. Idem, même type. Interprétation libre du motif des deux passements précédents. A partir du numéro suivant, l'esprit du dessin subsiste, ils dérivent souvent des types antérieurs, mais les *passementières* se sont entièrement affranchies de l'observation des lignes rectangulaires, et s'il en survient encore quelques-unes, elles sont interrompues à temps et à point, afin d'éviter la monotonie provenant des fils tirés ou réservés et dont les n°s 4400 et 4401 fournissent des exemples frappants.

XVIIme siècle. Italien.

4462. Idem. Type de la grille ornée.

XVIIme siècle. Vénitien.

4463. Idem. Type de la rosace lobée.

XVIIme siècle. Italien.

4464. Idem. Type des rosaces alternant avec les losanges.

XVIIme siècle. Italien.

4465. Passement aux fuseaux. Type de l'hexagone dérivé de celui du n° 4444.

XVIIme siècle. Florentin.

4466. Idem. Type dérivé de celui du n° 4441.

XVIIme siècle. Vénitien.

4467. Idem. Type de l'hexagone, interprétation encore plus libre, qu'au n° 4465, du type qui y est rappelé.

XVIIme siècle. Florentin.

4468. Idem. Même type, mais d'une interprétation plus lâchée ; travail de qualité très ordinaire. (Voyez la gravure, page 459.)

XVIIme siècle. Italien.

4469. Idem. Type des ovales et des cercles fournissant deux variantes de ce motif, en tout trois échantillons.

XVIIme siècle. Vénitien.

4470. Idem. Huit variantes du type grilles et rosaces à pétales et feuilles lobées, traitées en imitation du point de reprise. On remarquera quelle variété un même motif peut produire, suivant la manière dont il est traité. (Voyez la gravure, page 461.)

XVIIme siècle. Génois.

4471. Idem. Deux variantes du même type en entre-deux plus étroits.

XVIIme siècle. Romagnes.

4472. Idem. Type du centre rayonnant. Trois spécimens formant grilles. (Voyez la gravure, page 463.)

XVIIme siècle. Romagnes.

4473. Passements aux fuseaux. Entre-deux à jours plus simples et destinés à élargir les passements trop étroits. Deux échantillons.

XVIIme siècle. Italien.

4474. Idem. Entre-deux en zigzag réunis ensemble par la couture pour produire l'effet d'un entre-deux plus large (couture ancienne).

XVIIme siècle. Italien.

4475. Idem. Type de décoration en zigzag, à franges.

XVIIme siècle. Italien.

4476. Idem à franges. Type des diagonales ; les brides droites étant enlevées, l'ornementation présente des X successifs.

XVIIme siècle. Italien.

4477. Idem. Dégénérescence du type du n° 4441.

XVIIme siècle. Italien.

4478. Idem. Autre dégénérescence du même type, les ovales sont emplis d'un travail à grille.

XVIIme siècle. Romagnes.

4479. Idem. Dégénérescence du type du n° 4445.

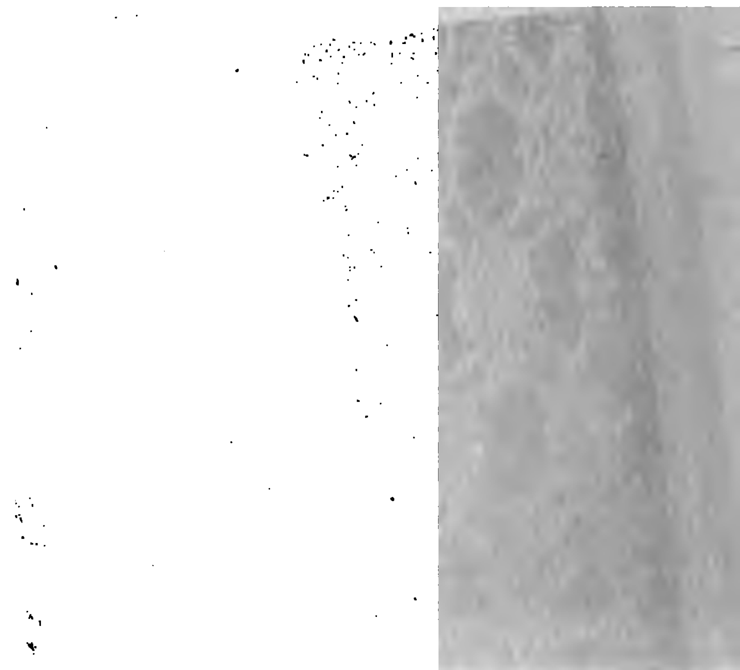
XVIIme siècle. Vénitien.

4480. Idem. Emploi nouveau du type gothique de la branche de chêne que nous avons signalé à propos des étoffes. Ce dispositif fait pressentir le point de Venise auquel notre étude nous amènera bientôt.

XVIIme siècle. Vénitien.



N° 4468





N° 4470





N° 4472

Les Passements aux fuseaux à dentelures servaient de terminaison aux cols, collerettes, manchettes, etc. L'usage en était général aux XVIme et XVIIme siècles en Italie, comme on peut s'en assurer par les portraits des membres de la famille de Médicis, exposés dans cette salle, n°s 4688 et 4889.

4481. Passement aux fuseaux à dentelures. Type de l'ogive gothique.

XVIme siècle. Vénitien.

4482. Idem. Type des losanges et des pendentifs à feuille de trèfle.

XVIme siècle. Italien.

4483. Idem. Type des pendentifs alternants, grands aux tombées et plus petits aux clefs, mais toujours en feuille de trèfle.

XVIme siècle. Italien.

4484. Idem. Type des pendentifs en dent de scie partant d'un entre-deux ouvré en carrés ornés; l'intérieur des pendentifs est orné d'une fleur de lis, et le milieu de l'espace qui les sépare l'une de l'autre comme aussi leurs extrémités, sont terminés en feuille de trèfle.

XVIme siècle. Vénitien.

4485. Idem. Type des zigzags, tant pour le passement supérieur que pour les pendentifs.

XVIme siècle. Italien.

4486. Idem. Type de la guirlande reliant les pendentifs; le passement supérieur est en ruche.

XVIme siècle. Vénitien.

4487. Passement aux fuseaux. Type dérivant des nos 4484 et 4486 réunis.

XVIme siècle. Italien.

4488. Idem. Autre interprétation des mêmes motifs originaux.

XVIme siècle. Italien.

4489. Idem. Type de la guirlande et des boucles en rubans.

XVIme siècle. Vénitien.

4490. Idem. Type du grelot et des pendentifs en dent de scie ; le passement supérieur a reçu une ornementation se rapprochant de celle du no 4480. Style gothique avec ses détails imprévus.

XVIme siècle. Vénitien.

4491. Idem. Type des entrelacs de rubans décorant un système en dent de scie comme le précédent.

XVIme siècle. Italien.

4492. Idem. Collerette. Type du vase, orné bien entendu et entouré d'une foule d'agréments.

Fin du XVIme siècle. Vénitien.

4493. Idem. Type du pendentif en éventail.

XVIIme siècle. Génois.

4494. Idem. Types dérivés du motif précédent.

XVIIme siècle. Génois.

4495. Idem. Types dérivés des précédents.

XVIIme siècle. Génois.

4496. Passements aux fuseaux. Cinq types dérivés des précédents, les motifs s'alourdissent et se compliquent. Ce sont là des spécimens d'une fabrication courante et à bon marché.

XVIIme siècle. Génois.

4497. Idem. Type de la grille ornée. Les pendentifs ont moins d'importance et paraissent être plutôt l'accessoire que le principal.

XVIIme siècle. Génois.

4498. Idem. Type du pendentif bridé en éventail reposant sur la grille.

XVIIme siècle. Génois.

4499. Idem. Type dérivé du précédent, l'éventail devient fleur au bout d'une tige à feuilles lobées; ces diverses fleurs sont réunies entre elles par des rosaces radiées à jour qui de loin rappellent le point coupé de style gothique.

XVIIme siècle. Génois.

4500. Idem. Passement à double dentelure, servant d'entre-deux dans une nappe d'autel en soie.

XVIIme siècle. Génois.

3. *Dentelles à l'aiguille.*

Ces dentelles comprennent le **point de Venise,** celui de **Raguse** et le **point de France**, imitation de celui de Venise, introduit en France sous Colbert et dont le siège de fabrication fut à Alençon, d'où le nom de **point d'Alençon;**

quelques anciens échantillons de dentelle d'Angleterre présentent également l'emploi du fil à guipure pour la confection des motifs d'application, mais cet emploi est loin d'être général; notre collection ne contenant que du point de Venise et de celui de Raguse, nous ne nous occuperons pas des autres.

a. Point de Venise.

La reine de l'Adriatique qui sans doute d'Orient avait rapporté le secret du point coupé et des broderies à fils tirés, de ces passements aux fuseaux en un mot qui par leur élégance et leur solidité étaient appelés à décorer les lingeries de toutes les cours de l'Europe. Venise eut également la gloire d'inventer ce fameux point par lequel le fil manié à l'aiguille traduit non plus à plat mais en relief l'ornementation si riche de la Renaissance. On ne conçoit pas aisément que la mode dans son aveugle despotisme ait été assez puissante pour faire remplacer les chefs-d'œuvre de richesse et de goût par les dentelles plates et mesquines de la Flandre, de l'Angleterre et de la France, dentelles dans lesquelles la finesse excessive du fil employé et la patience de l'ouvrière seules sont à admirer.

4501. Point de Venise à la rose en fil de guipure; on remarquera la beauté et la richesse du dessin ainsi que la variété infinie des points divers, de jours, d'entre-deux, d'embouti de perlé qui ont été mis en œuvre pour exécuter cette dentelle; tout est fait à l'aiguille, tout depuis les tiges jusqu'aux feuilles, aux fleurs et à leurs nervures et pétales. On admirera le développement et le relief animé de cet ouvrage qui pendant près d'un siècle redonna de la vogue aux passements et dentelles de Venise.

XVIIme siècle. Vénitien.

4502. Point de Venise à la rose. Imitation. Le haut prix du point de Venise excita à l'imiter afin de le livrer à plus bas prix aux consommateurs peu connaisseurs ou du moins à ceux dont les revenus ne comportaient pas une dépense aussi considérable que pour le point original. Les pleins au lieu d'être faits à l'aiguille sont formés à l'aide d'un ruban ou galon de fil replié sur lui-même, doublé ou triplé suivant la largeur du motif à copier. Les jours ou entre-deux sont encore faits à l'aiguille en fils de guipure, ainsi que les emboutis, les pétales et les brides, l'entre-deux du haut et la doublure du bas. Mais l'emploi du ruban rend les courbes anguleuses et communique à tout l'ensemble quelque chose de maigre et de forcé qui fait reconnaître ce travail pour une imitation.

XVIIme siècle. Italien.

4503. Point de Venise. Imitation. Nous venons de voir ci-dessus le premier degré de l'imitation et les défauts qu'il présente. Dans l'échantillon qui nous occupe, le ruban de fil est remplacé par un gros cordon de guipure sur lequel sont passés les fils servant à faire des jours et des entre-deux pareils à ceux du véritable point de Venise ; les brides sont encore faites à l'aiguille comme les jours. Le dessin est plus libre, mais le relief constant du cordonnet en guipure donne à ce passement un aspect papillotant d'un effet fatiguant.

XVIIme siècle. Italien.

4504. Point de Venise. Imitation. C'est là le dernier vestige de ce point qui fait naître l'admiration des connaisseurs ; vestige informe tant le ruban employé est grossier ; les brides uniformes, les jours lâches et peu variés. La grande largeur de ce passement n'arrive qu'à en faire ressortir le

mauvais goût; on a peine au milieu de ce fatras à reconnaître le dessin qu'on aura voulu représenter.

XVIII[me] siècle.

4505. Douze échantillons de jours ou entre-deux, façon point de Venise, exécutés par la sœur Félicie Tua, maîtresse à l'hospice des enfants trouvés à Spoleto (Ombrie); ces travaux sont exécutés de tout point comme ceux de l'échantillon catalogué sous les n[os] 4501 à 4505, et 4677.

XIX[me] siècle.

b. Point de Raguse.

La république de Raguse suivait les errements de celle de Venise et produisait des dentelles à l'aiguille et aux fuseaux faites le plus souvent en fil de guipure d'or et d'argent. Cette fabrication s'est conservée jusqu'à nos jours, et les produits qui en sortent servent pour la plus grande partie à décorer les vêtements des hommes comme ceux des femmes composant les peuplades demi-barbares des côtes orientales de l'Adriatique.

4506. Point de Raguse en guipure, or et argent à arabesques et fleurs.

XVII[me] siècle. Raguse.

4507. Point de Raguse en guipure, or et argent. Type des fleurons composés, réunis par des arabesques.

XVIII[me] siècle. Raguse.

4508. Point de Raguse avec ornements, genre palmettes.

XVIII[me] siècle. Raguse.

4509. Point de Raguse en guipure, or et argent. Type de la feuille de trèfle.

XVIIIme siècle. Raguse.

4. *Dentelles aux fuseaux dites actuellement guipures.*

Gênes avait suivi l'exemple de la république de Venise et il s'y fabriquait déjà des passements aux fuseaux lorsque le point de Venise fut inventé; Gênes inventa le **point de Gênes** qui se fait aux fuseaux et non à l'aiguille; mais quittant résolûment l'ornementation dérivant du style gothique, le point de Gênes suit le dessin à rameaux si goûtés au XVIme siècle, et dont le point de Venise paraissait, un siècle plus tard, rajeunir la vogue.

Qui ne pouvait se procurer du point de Venise, se contentait de celui de Gênes et cet engouement mérité dura jusqu'à ce que ces deux points eurent été introduits et fabriqués en France et dans les Flandres et jusqu'à ce que le goût n'eut pas été fourvoyé par la recherche de l'infiniment petit et du fini, au lieu du style et de la grande ligne.

La fabrication alors décrût rapidement et cessa presque complètement; elle ne subsiste plus que pour certaines dentelles communes en fil d'or et d'argent, ainsi que pour la *Gueuse*, genre que l'on appelle actuellement dentelle torchon et qui se fabrique sur toute la rivière de Gênes et plus spécialement à Chiavari.

4510. Dentelle au point de Gênes, dite guipure, ornant les extrémités d'une nappe d'autel.

XVIIme siècle.

4511. Collerette en passement. Type étoile, bordée extérieurement par une dentelle en point de Gênes. (Voyez l'emploi d'un point analogue sur les portraits catalogués sous les nos 4688 et 4689).

XVIIme siècle.

4512. Point de Gênes. Type des roses et tulipes.

XVIIme siècle.

4513. Point de Gênes à bord dentelé. Type vermiculé.

XVIIme siècle.

4514. Point de Gênes. Fragment présentant dans toute sa finesse le type vermiculé avec ses fleurons, ses roses et ses lentilles, origine du point d'esprit.

XVIIme siècle.

4514a. Point de Gênes. Fragment d'une collerette. Type du rameau fleuri, même finesse de travail avec l'adjonction de *points d'esprit.*

XVIIme siècle.

4515. Point de Gênes, 2 échantillons dont le type procède des deux précédents.

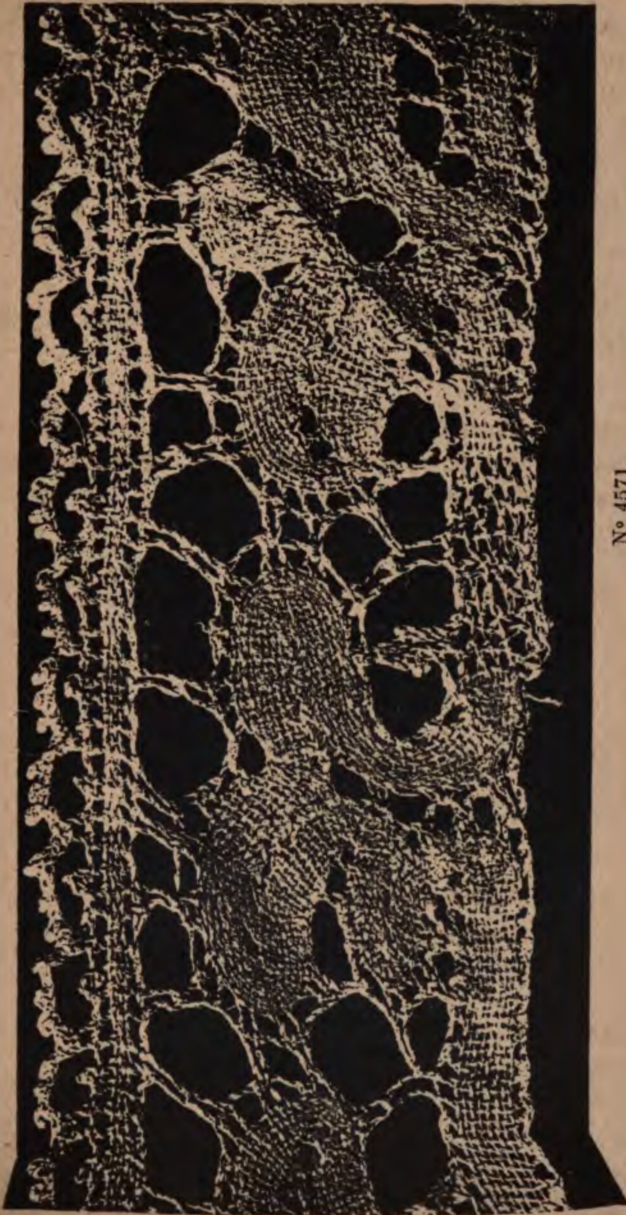
XVIIme siècle.

4516. Point de Gênes, 2 échantillons fournissant le type de la fleur épanouie et des volutes.

XVIIme siècle.

4517. Point de Gênes. Type analogue aux précédents. (Voyez la gravure, p. 473.)

XVIIme siècle.



N° 4571

fleurie, se développant autour d'un motif central vermiculé.

XVIIme siècle.

4524. Point de Gênes. Type des enroulements en volute autour d'un motif central; composition grandiose et du meilleur style.

XVIIme siècle.

4525. Point de Gênes. Type analogue mais plus compliqué ; fragment.

Fin du XVIIme siècle.

4526. Point de Gênes. Fragment d'un motif plus considérable mais de même espèce.

XVIIme siècle.

4527. Point de Gênes. Le motif est le même, mais le réseau prend plus d'importance, ce qui rend le dessin incertain.

Fin du XVIIme siècle.

4528. Point de Gênes. Fragment analogue au précédent.

Fin du XVIIme siècle.

4529. Point de Gênes. Type des rinceaux feuillus et fleuris ; les brides sont toujours remplacées par une sorte de réseau inégal. (Voyez la gravure, p. 485.)

Fin du XVIIme siècle.

4530. Point de Gênes. Même système, mais plus compliqué.

Fin du XVIIme siècle.



N° 4518

fleurie, se développant autour d'un motif central vermiculé.

XVIIme siècle.

4524. **Point de Gênes.** Type des enroulements en volute autour d'un motif central; composition grandiose et du meilleur style.

XVIIme siècle.

4525. **Point de Gênes.** Type analogue mais plus compliqué ; fragment.

Fin du XVIIme siècle.

4526. **Point de Gênes.** Fragment d'un motif plus considérable mais de même espèce.

XVIIme siècle.

4527. **Point de Gênes.** Le motif est le même, mais le réseau prend plus d'importance, ce qui rend le dessin incertain.

Fin du XVIIme siècle.

4528. **Point de Gênes.** Fragment analogue au précédent.

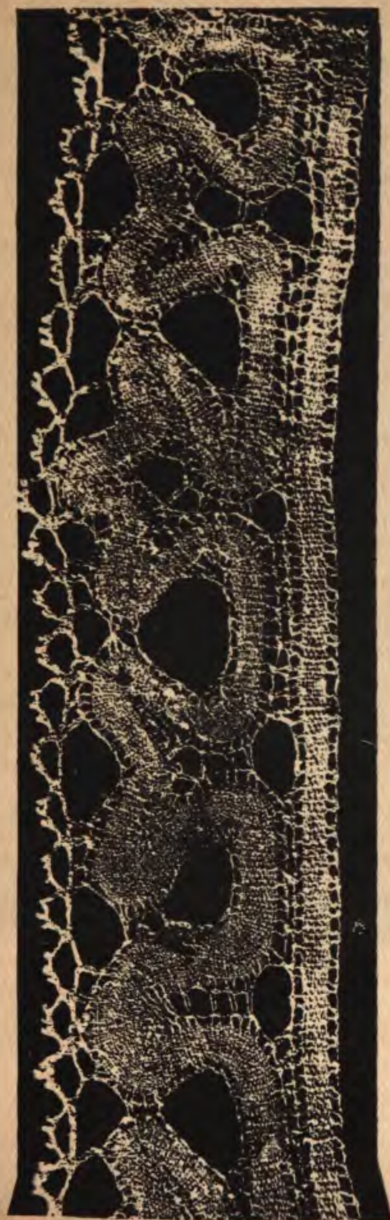
Fin du XVIIme siècle.

4529. **Point de Gênes.** Type des rinceaux feuillus et fleuris; les brides sont toujours remplacées par une sorte de réseau inégal. (Voyez la gravure, p. 485.)

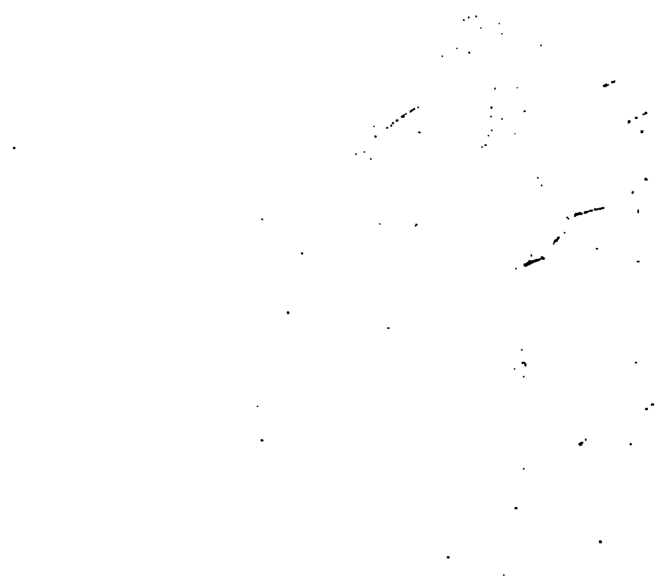
Fin du XVIIme siècle.

4530. **Point de Gênes.** Même système, mais plus compliqué.

Fin du XVIIme siècle.



N° 4518

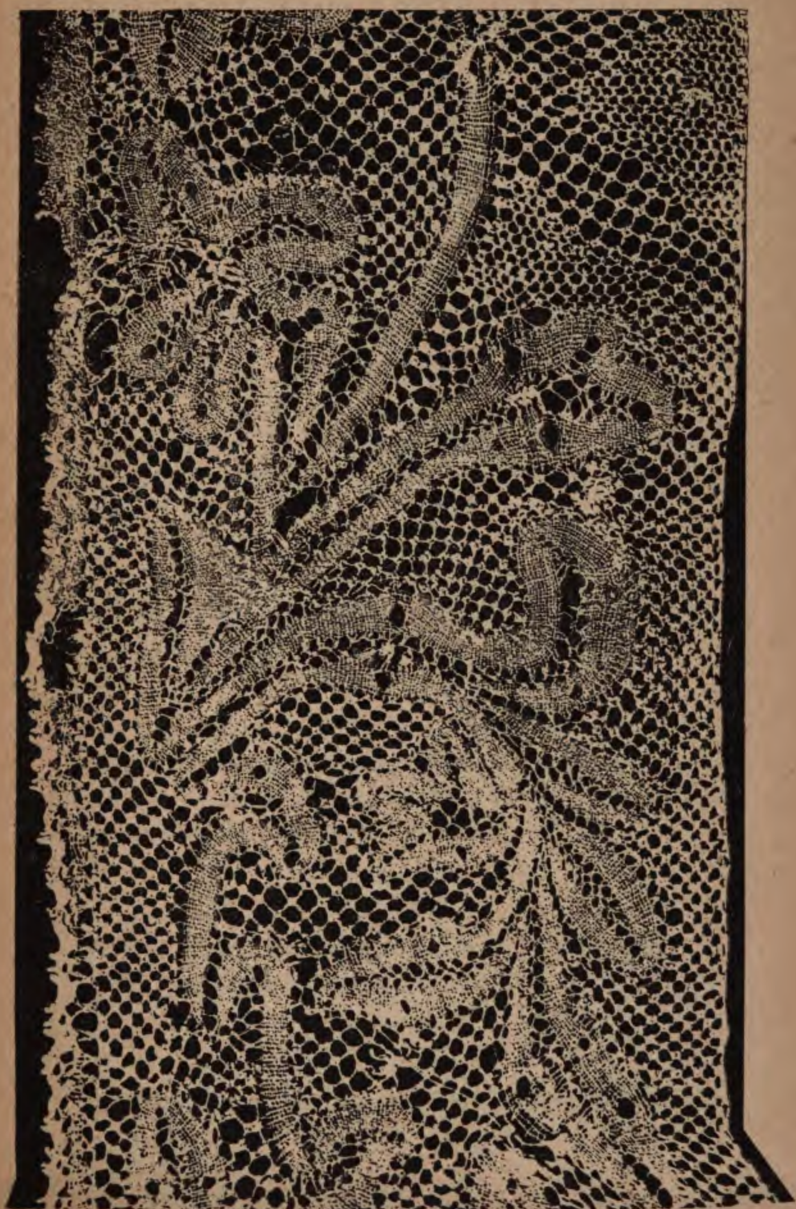




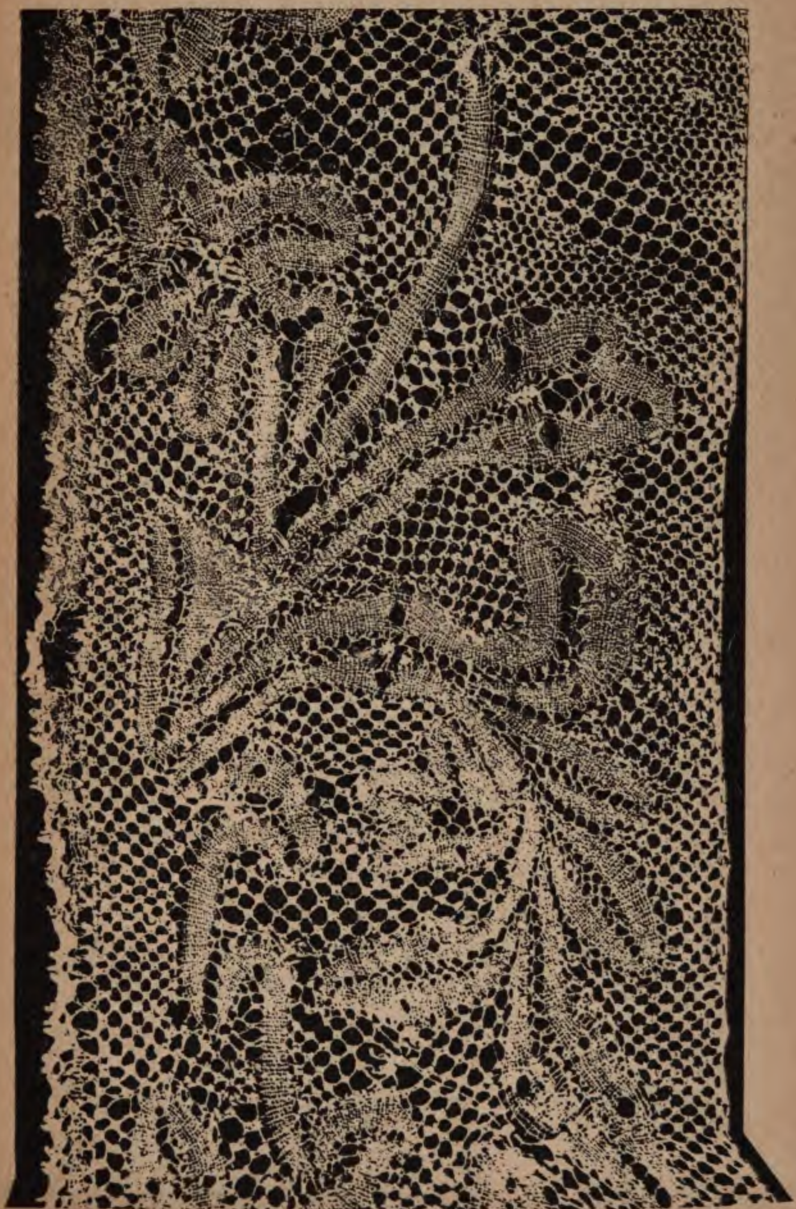
N° 4521



N° 4521



N° 4523



N° 4523



4531. Point de Gênes. Même système que ci-dessus. Fragment.

Fin du XVIIme siècle.

4532. Point de Gênes. Même système, plus fin.

XVIIIme siècle.

4533. Point de Gênes. Décadence; le dessin en est maigre et les feuilles ni les fleurs ne sont plus reconnaissables.

XVIIIme siècle.

4534. Point de Gênes. Même remarque que ci-dessus; malgré la finesse du travail le style du dessin fait défaut.

XVIIIme siècle.

4535. Point de Gênes. 2 échantillons; même défaut de dessin et d'exécution.

XVIIIme siècle.

4536. Point de Gênes. Retour à l'exécution de la belle époque, mais dessin sans style donnant un motif de rameaux fleuris à peine reconnaissable.

XVIIIme siècle.

4537. Point de Gênes. Retour au dessin des fleurs et volutes, mais exécution lâchée outre mesure.

XVIIIme siècle.

4537a. Point de Gênes. Bord dentelé irrégulier; le

motif, tout en étant dessiné avec symétrie, présente à peine l'apparence de fleurs ; nous sommes en pleine décadence.

XVIIIme siècle.

4538. Point de Gênes. Défaut complet d'exécution et de style ; décadence complète.

XVIIIme siècle.

4539. Point de Gênes exécuté en fil d'or ; fragment de garniture d'une dalmatique. Types des fleurons branchés. Dentelle à dentelures en éventail aux deux côtés ; les brides qui réunissent les motifs sont à mailles lâches et grandes.

XVIIme siècle.

4540. Point de Gênes en fil d'or, et rappelant comme type celui des derniers passements aux fuseaux.

XVIIme siècle.

4541. Point de Gênes en fils d'or et d'argent, avec dentelure en éventail haut et bas. Type de la ligne serpentant.

XVIIIme siècle.

4542. Point de Gênes en fil d'argent et clinquant, rappelant les passements aux fuseaux.

Fin du XVIIIme siècle.

4543. Point de Gênes en fil d'argent et clinquant. Sorte de *Campane.*

Fin du XVIIIme siècle.

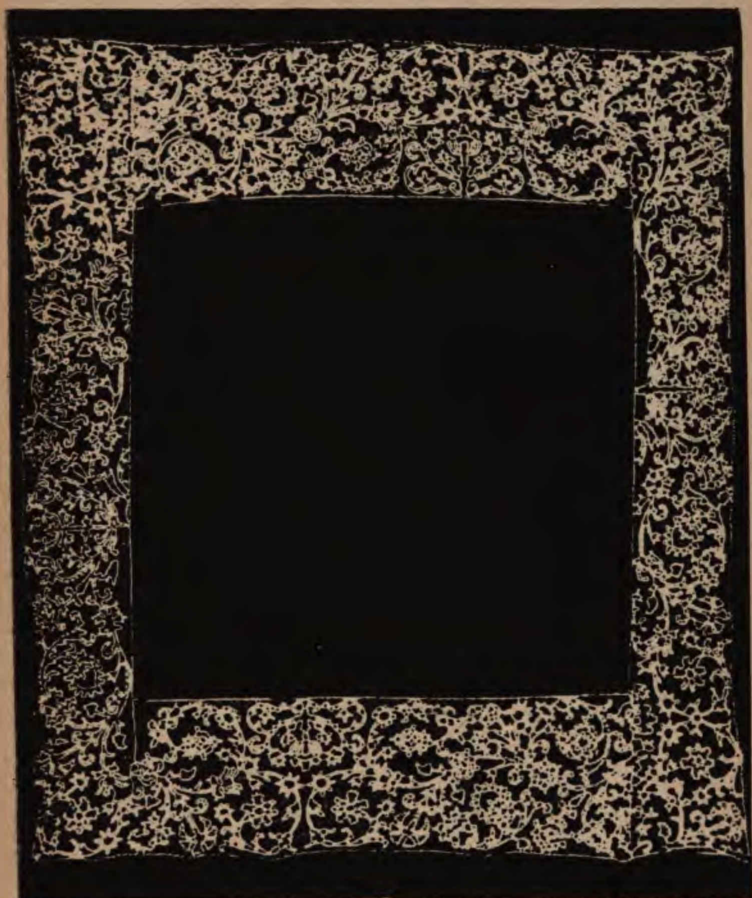
5. *Points de France.*

Au commencement du XVIIme siècle on était arrivé en France à imiter avec une grande perfection les points de Venise, de Raguse, de Gênes tant à l'aiguille qu'aux fuseaux. Tous ces passements et ces dentelles comme on les appelait autrefois, ou *ces guipures*, comme on les appelle improprement aujourd'hui, étant désignés sur les marchés sous le nom générique de *points de France* à cause de leur provenance commune.

Vers le milieu du XVIIme siècle la mode changea et on rechercha tant en France qu'à l'étranger des guipures de Belgique; de là l'abandon que nous avons déjà signalé des beaux motifs de décoration pour des masses épaisses ou de simples semis ou encore des points d'esprit suivant la largeur de la dentelle; cette modification dans le style de la décoration étant motivé en outre par une modification correspondante dans la qualité du fil qui devient de plus en plus fin.

Les passements aux fuseaux se fabriquèrent en France dans le XVIme siècle en diverses provinces, telles que l'Auvergne, la Touraine, le Limousin, l'Ile de France. Mais sous le nom de *points de France* on comprend plus spécialement les dentelles à l'aiguille ou aux fuseaux dont les manufactures furent établies par Colbert au moyen d'ouvrières tirées soit de l'Italie ou des Flandres, ou encore de l'Angleterre. Parmi ces points les plus renommés étaient ceux d'Alençon et d'Argentan à l'instar de ceux de Venise, de Raguse et de Gênes, celui d'Aurillac dont le type primitif fut le point d'Angleterre ou la Malines.

La Valenciennes qui unissait une extrême finesse, à la



N° 4521



Nº 4521

recherche d'une ornementation tirée des modèles de la Renaissance, conserva ces traditions jusque vers le milieu du XVIIIme siècle, époque à partir de laquelle le dessin est abandonné graduellement et disparaît quand cette industrie passa en Belgique.

Tant que dura la mode de la dentelle, appliquée à profusion à la décoration de la toilette des hommes autant que des femmes, cette industrie occupa un grand nombre d'ouvrières dans un nombre non moins considérable de centres spéciaux de production; mais plusieurs de ces fabriques se bornaient à reproduire le genre et le type de dentelles à la mode, sans rien montrer de particulier et lors de l'invention du réseau constant, remplaçant le système des brides italiennes, les divers types de dentelles se rapprochèrent encore davantage.

L'invention du réseau remonte environ aux dernières années du XVIIme siècle et ne fut généralement adopté qu'au milieu du siècle suivant. Les réseaux principaux sont ceux de la *Gueuse*, actuellement appelée ***dentelle torchon*** formée par deux fils; il est carré; les fils sont tordus une ou deux fois suivant la finesse que l'on veut obtenir; lorsqu'ils le sont trois ou quatre fois ils produisent le réseau de *Dieppe*. Le réseau d'*Alençon, Lille* ou *fond clair*, est à deux fils également mais hexagone; ce réseau se fait à l'aiguille pour le point d'*Alençon*, et aux fuseaux pour les autres, tels que les guipures modernes de Chantilly, de Caen et de Lille. Le réseau *Malines*, également à deux fils, est de forme octogone et présente dans un sens, des côtes d'épaisseur double des autres; il ne sert qu'aux dentelles de Malines. La *Trenne, point de Paris* ou *fond chant* est un réseau complexe à deux fils présentant un hexagone et deux triangles. Le réseau *Valenciennes* est à quatre fils, autrefois presque rond, aujourd'hui d'un carré parfait; l'épaisseur des lignes ou côtes est partout la même.

Enfin le réseau *Mariage* ou *cinq trous*, qui est en usage dans les fabriques du Puy en Auvergne. En terminant, citons le réseau, en bandes unies analogue à celui de la Gueuse, qui se fabriquait à Tulle, en Limousin, et servait à rehausser les dentelles plus fines; c'est là probablement l'origine de l'invention de l'étoffe que l'on désigne actuellement par le nom de cette ville.

A côté des centres de production principaux que nous avons cités plus haut, il en est un grand nombre d'autres que nous ne pouvons indiquer à cause de l'espace dont nous disposons; nous renvoyons les lecteurs curieux de s'instruire à ce sujet à l'ouvrage de Joseph Seguin: *La dentelle, histoire, description, fabrication, bibliographie avec 50 planches en phototypie. Paris, Rothschild, 1875.*

4544. Dentelle façon Angleterre. Les fleurs en mat sont reliées par un réseau, par le procédé du crochetage.

Fin du XVIIme siècle. Ile-de-France.

4545. Dentelle façon Angleterre; même procédé que ci-dessus.

Fin du XVIIme siècle. Ile-de-France.

4546. Dentelle façon Angleterre; les fleurs et palmes sont entourées d'un ruban aux fuseaux serpentant. (Voyez la gravure, page 493.)

Fin du XVIIme siècle. Ile-de-France

4547. Dentelle façon Angleterre; même procédé.

Fin du XVIIme siècle. Ile-de-France.

4548. Dentelle façon Angleterre; même procédé, genre plus grossier. (Voyez la gravure, page 495.)

Fin du XVII[me] siècle. France.

4549. Dentelle façon Angleterre; même procédé de crochetage, échantillon d'un genre plus commun.

Fin du XVII[me] siècle. France.

4550. Dentelle façon Angleterre; même procédé, même genre; l'échantillon est plus large.

Fin du XVII[me] siècle. France.

4551. Dentelle façon Angleterre, analogue au n° 4548. (Voyez la gravure de ce numéro, page 495.)

Fin du XVII[me] siècle. France.

4552. Idem, mais d'une nature plus commune que les précédentes et traitée dans le genre de la *Gueuse*.

Fin du XVII[me] siècle. France (Auvergne).

4553. Dentelle façon Angleterre, commune.

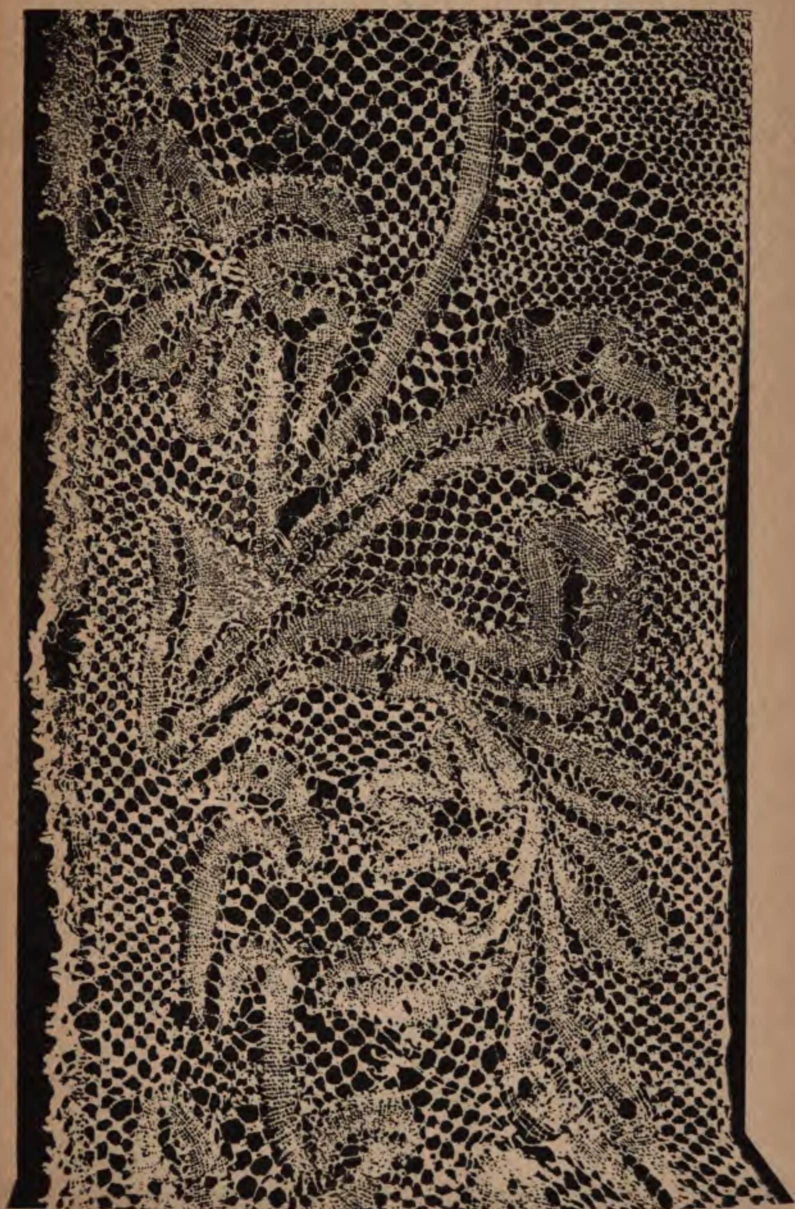
Début du XVIII[me] siècle. Auvergne.

4554. Dentelle façon Angleterre, commune.

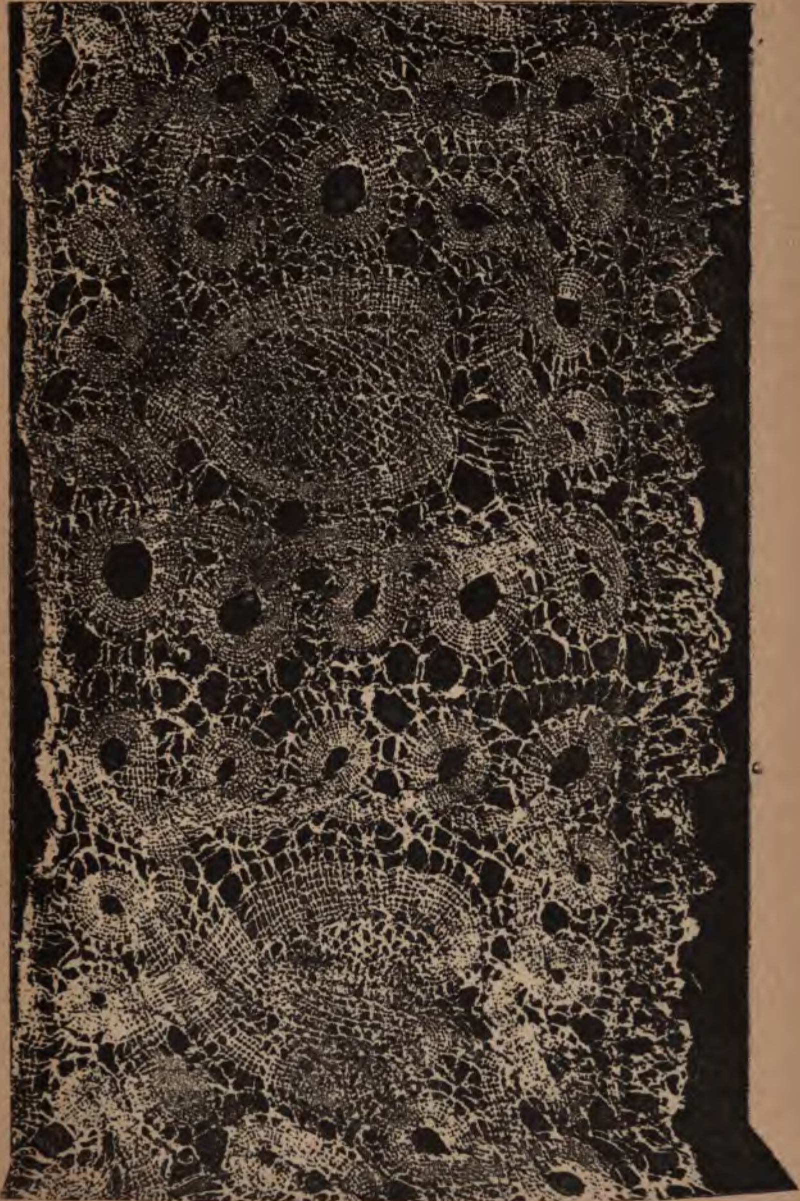
Début du XVIII[me] siècle. Auvergne.

4555. Dentelle façon Angleterre, commune.

Début du XVIII[me] siècle. Auvergne.



N° 4523



N° 4548

4556. Dentelle façon Angleterre, commune.

Début du XVIIIme siècle. Auvergne.

4557. Dentelle façon Angleterre, commune.

Début du XVIIIme siècle. Auvergne.

6. *Dentelles de Flandres et de Brabant.*

Les centres principaux de la fabrication des dentelles sont Bruges, Bruxelles, Anvers et Malines en Belgique, et Lille, Arras et Valenciennes dans la Flandre française. On commença dès la fin du XVIme siècle à y produire des points coupés, puis des passements aux fuseaux à l'imitation de ceux de l'Italie, patrie incontestable de toutes les guipures et dentelles; puis, la mode s'en mêlant, on quitta les modèles gothiques et ceux de la Renaissance, et entraînés par la finesse des fils que les fileuses flamandes savaient seules produire, cette fabrication nécessita d'autres modèles et, comme dit fort bien J. Seguin, au lieu de simples lignes qui se multiplient dans leurs enlacements pour figurer les formes géométriques les plus variées, le dessin se compose de masses épaisses et compactes produisant des bordures en manière d'acrotères évasés ou épanouis en éventail. Le tissu de ces dentelles de fil très fin, était léger, le travail très minutieux; ces qualités que dissimulaient la banalité ou la lourdeur du dessin, suffisaient au goût du temps. (Voyez le n° 4691 à la fin de ce volume.)

Bruges, qui avait produit entre autres des dentelles dites actuellement guipures, analogues au point de Gênes, transforma vers la fin du XVIIme siècle son industrie en fabriquant

du point d'Angleterre, dont tous les fleurons du mat étaient réunis par des brides; il en fut de même de Bruxelles qui devint le marché principal de cette dentelle; on y employait les fuseaux et l'aiguille; les fleurs et mats étaient faits de la première manière et les brides et les jours de la seconde.

Le Brabant produisait des dentelles plus ordinaires. Anvers, Louvain et Malines étaient les centres de fabrication du point qui a pris le nom de la dernière de ces cités.

La *Malines* a à l'origine, soit depuis 1650 environ, beaucoup d'analogie avec la Valenciennes. Cependant même avant l'invention du réseau qui lui est propre, on avait eu l'idée d'adopter l'usage d'un cordonnet plat qui suivait tous les contours du dessin et lui donnait plus de relief qu'à la Valenciennes. De même qu'on donnait à la Valenciennes, dont le réseau différait de la vraie, le nom de fausse Valenciennes, on désignait sous le nom de *façon Malines* toutes les dentelles dont le dessin était accompagné d'un cordonnet ou fil plat, quel que fût du reste le réseau employé.

La Malines et la Valenciennes sont les dentelles que l'on a le mieux copiées avec les métiers mécaniques; c'est là sans doute une cause de son abandon momentané.

Lille et Arras produisaient des Valenciennes sur réseau spécial appelé réseau Lille. Cette industrie a complètement disparu de ces deux cités, vers le milieu de notre siècle. La qualité première de la Valenciennes est sa solidité, quelques fins que soient les fils employés; l'introduction des fils de coton en remplacement de ceux de lin qui s'y employaient depuis la fin du XVIme siècle, a été malheureuse en tant qu'elle a fait perdre le brillant et la solidité exceptionnelle qui distinguaient les produits de ses manufactures. Seguin attribue au piquage du modèle par des échantillonneuses habiles, la supériorité des produits de cette ville sur ceux des autres contrées où l'on a voulu introduire ce genre de fabrication.

Jusqu'au début du XVIIIme siècle les fabricants de Valenciennes ont conservé les modèles que leur avaient fournis les recueils de la Renaissance; mais toute trace de ces bonnes traditions a disparu lorsque cette industrie est passée en Belgique.

La plupart des imitations des points et dentelles que nous venons d'indiquer se faisaient en France : au Puy en Auvergne, à Mirecourt et St-Mihiel en Lorraine, et dans l'Ile de France et s'exportaient jusqu'en Italie. Il serait difficile pour ne pas dire impossible d'indiquer avec certitude le lieu où fut fabriqué tel ou tel échantillon. Nous nous sommes bornés à citer la provenance de ceux qui ne présentent aucun doute.

4558. Dentelle aux fuseaux, guipure du Brabant ou de Bruges; les jours sont faits à l'aiguille, ainsi que le réseau à brides du fond.

Fin du XVIIme siècle. Belgique.

4559. Dentelle aux fuseaux, guipure du Brabant ou de Bruges; même système de travail qu'au numéro précédent.

Fin du XVIIme siècle. Belgique.

4560. Dentelle aux fuseaux, guipure de Bruges; les fleurs en mat sont unies au fond par le procédé du crochetage, le fond est parsemé de points d'esprit faits à l'aiguille.

Fin du XVIIme siècle. Belgique.

4558a. Dentelle à l'aiguille à imitation de la guipure du Brabant; les mats sont faits au moyen d'un ruban de fil qui unit les contours du dessin; les jours sont à l'aiguille mais

distribués sans discernement. Le réseau enfin qui se rattache aux rubans est hexagonal ou carré et fait également à l'aiguille ; cette pièce doit avoir été de grande dimension, car l'échantillon que nous en possédons n'est qu'un fragment.

XVIIIme siècle. Belgique.

4561. Dentelle aux fuseaux, guipure flamande à réseau. Valenciennes, dessins à rameaux fleuris.

Début du XVIIIme siècle. Flandre.

4562. Dentelle aux fuseaux, guipure flamande à réseau. Valenciennes à fils plus gros que le précédent; même dessin.

Début du XVIIIme siècle. Flandre.

4563. Dentelle aux fuseaux, guipure flamande, fond-chant, dessin plus lâché que ci-dessus.

XVIIIme siècle. Flandre.

4564. Dentelle aux fuseaux, guipure flamande ; le réseau est en partie fond-chant, en partie Valenciennes. Le dessin, trop grand pour la largeur de l'échantillon, donne trop de mat, et le tout est confus.

XVIIIme siècle. Flandre.

4565 Dentelle aux fuseaux, guipure de Malines, style Louis XV ; on en remarquera le dessin qui avec son fond, ses jours et ses mats recouverts d'un fil plat plus gros donne une [illegible] idée de l'habileté des denteliers de cette ville.

Début du XVIIIme siècle. Malines.



4566. Dentelle aux fuseaux, guipure de Malines, style Louis XVI.

XVIIIme siècle. Malines.

4567. Dentelle aux fuseaux. Barbe en guipure de Malines sur réseau Malines, style Louis XVI. (Voyez la gravure, page 503.)

Fin du XVIIIme siècle. Malines.

4568. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, sur réseau Valenciennes. Style Louis XVI.

XVIIIme siècle. Le Puy. (?)

4569. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, réseau Valentiennes, style Louis XV.

XVIIIme siècle. Le Puy. (?)

4570. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, réseau Valenciennes, style Louis XVI.

XVIIIme siècle. Le Puy. (?)

4571. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, qualité ordinaire sur réseau Valenciennes.

XVIIIme siècle.

4572. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, qualité courante sur réseau fond-chant.

XVIIIme siècle. Le Puy.

4573. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, qualité ordinaire sur réseau Valenciennes, style Louis XVI.

XVIIIme siècle. Le Puy. (?)

4574. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, sur réseau Valenciennes, avec jours parsemés de points d'esprit à l'aiguille, style Louis XVI. (Voyez la gravure, page 505.)

XVIIIme siècle. Le Puy.

4575. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, qualité très ordinaire.

Fin du XVIIIme siècle. Le Puy.

4576. Dentelle aux fuseaux, façon Malines, qualité des plus ordinaires, destinée à l'exportation aux colonies espagnoles.

Fin du XVIIIme siècle.

4577. Dentelle aux fuseaux, rappelant les passements, guipure fausse Valenciennes à brides et picots.

Début du XVIIme siècle.

4578. Dentelle aux fuseaux, type de la Valencienne de l'an 1640 à 1700. La dimension du fil seule nous la fait classer pour fausse Valenciennes. (Deux échantillons.)

XVIIme siècle. Le Puy.

4579. Dentelle aux fuseaux, même type, guipure fausse Valenciennes.

XVIIme siècle. Le Puy.

4580. Dentelle aux fuseaux, même type, guipure fausse Valenciennes. Cet échantillon décorait la manchette d'un surplis.

XVIIme siècle. Mirecourt.



N° 4567



N° 4574

4581. Dentelle aux fuseaux. Type géométrique, fausse Valenciennes, jours parsemés de points d'esprit.

XVIIme siècle.

4582. Dentelle aux fuseaux. Type du vase, guipure fausse Valenciennes sur fond à brides.

XVIIIme siècle. St-Étienne.

4583. Dentelle aux fuseaux. Guipure fausse Valenciennes, qualité ordinaire, réseau fond-chant.

XVIIIme siècle.

4584. Dentelle aux fuseaux. Guipure fausse Valenciennes, réseau idem, dessin très négligé, qualité ordinaire. (Voyez la gravure, page 509.)

XVIIIme siècle. Le Puy.

4585. Dentelle aux fuseaux. Guipure fausse Valenciennes, qualité très ordinaire. Type de l'œuf.

XVIIIme siècle. St-Étienne.

4586. Dentelle aux fuseaux. Type géométrique, guipure fausse Valenciennes sur réseau idem, qualité très ordinaire.

XVIIIme siècle. Le Puy.

4587. Deux dentelles aux fuseaux à bords découpés. Guipure fausse Valenciennes sur réseau idem, qualité ordinaire.

XVIIIme siècle. Le Puy.

4588. Dentelle aux fuseaux, bord en neige sur réseau Valenciennes. Style Louis XVI, qualité ordinaire, guipure fausse Valenciennes.

XVIIIme siècle. Le Puy.

4589. Dentelle aux fuseaux, bord en neige, sur réseau Valenciennes. Style Louis XVI, qualité ordinaire, guipure fausse Valenciennes.

XVIIIme siècle. Le Puy.

4590. Dentelle aux fuseaux, bords et réseau idem. Guipure fausse Valenciennes de qualité très ordinaire.

Fin du XVIIIme siècle. Le Puy.

4591. Dentelle aux fuseaux. Guipure fausse Valenciennes de Lille sur réseau Dieppe, orné de points d'esprit. (Voyez la gravure, page 511.)

Fin du XVIIIme siècle. Lille.

4592. Dentelle aux fuseaux. Campane. Réseau Valenciennes, guipure destinée à élargir les guipures à bords droits; elle tire son nom de la forme des mats en *Campana*, clochette.

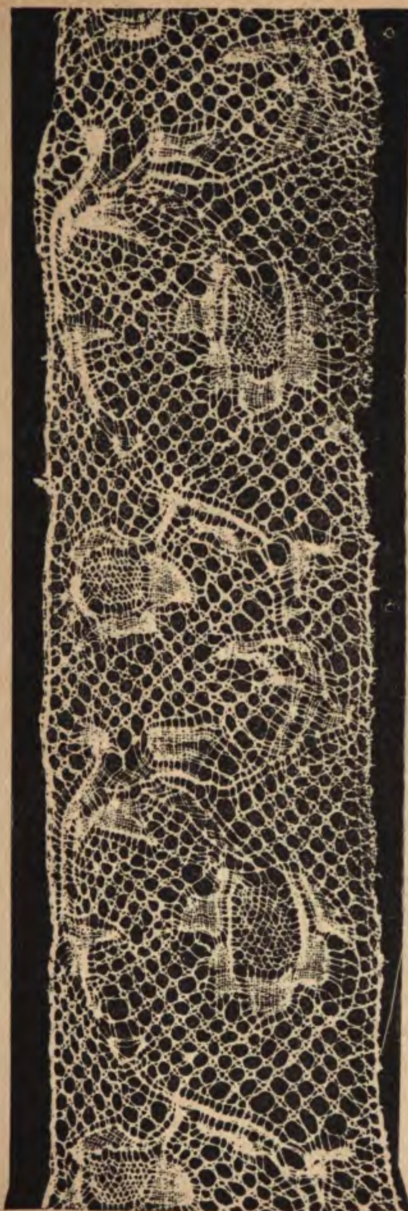
XVIIme siècle. Flandre.

4593. Dentelle aux fuseaux, Campane sur réseau trenne, point de Paris ou fond-chant.

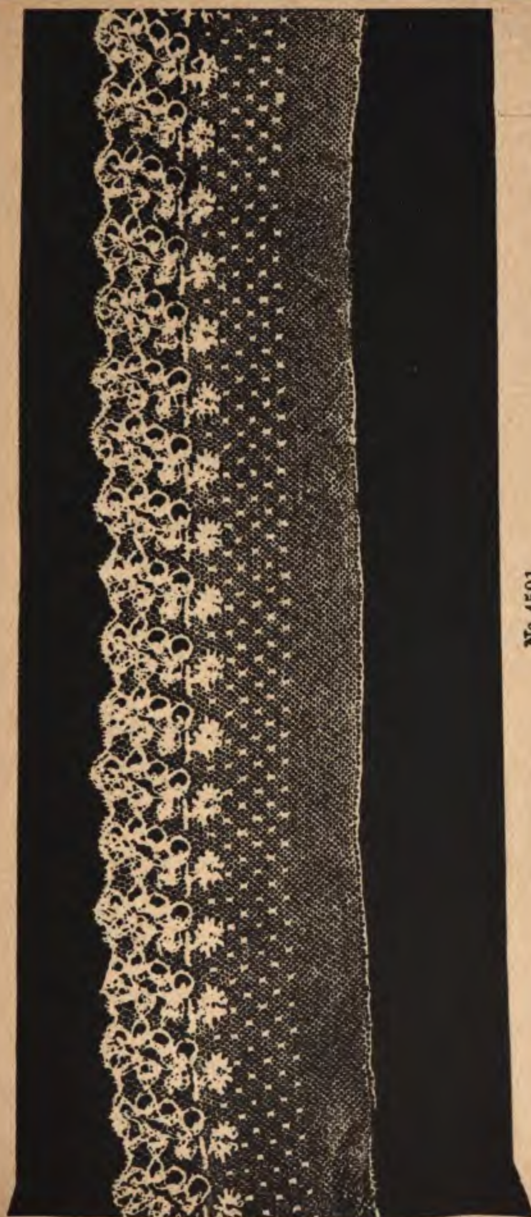
XVIIIme siècle. Le Puy.

4594. Dentelle aux fuseaux, Campane. Valenciennes du type usité entre 1680 et 1750.

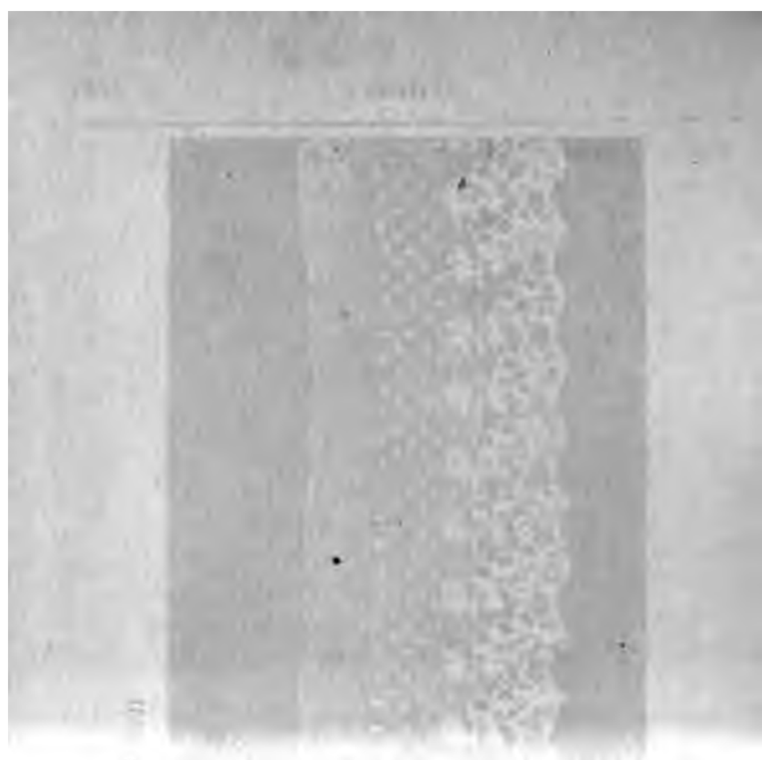
XVIIme et XVIIIme siècles. Valenciennes.



N° 4584



N° 4591



4595. Dentelle aux fuseaux, Campane, dite neige ou coquille.

XVIIIme siècle. Le Puy.

7. *Dentelles communes dites Gueuses et actuellement Dentelle Torchon.*

Nous avons vu, à propos des points de Venise et de Gênes, l'industrie dentelière en Italie s'élever au plus haut point d'élégance et de lustre; nous avons vu également à quelles causes en est due la rapide décadence; à partir du XVIIIme siècle, l'Italie ne compte plus comme centre d'exportation de ces articles et l'industrie s'abaissant de plus en plus se borne à produire en grande abondance et pour les usages du pays, une sorte de dentelle à gros fils appelée *Gueuse*, nom qui indique assez quelle en était la qualité et à quel rang elle aspirait dans la société. Elle servait à orner les bonnets des paysannes, le linge de table et celui de chambre des maisons bourgeoises.

L'Espagne, qui n'eut jamais de centres de fabrication reconnus, mais qui employa toujours beaucoup de dentelles, produisit, dès le milieu du XVIIme siècle, des guipures communes et de la gueuse, tout comme l'Italie sur son déclin. En Espagne, le mauvais goût et la lourdeur du dessin sont choquants, malgré les modèles que fournissait l'importation des dentelles étrangères.

Nous classons sous les numéros suivants de nombreux spécimens de cette phase de l'industrie dentelière, qui, on le verra, présente quelquefois encore en Italie des éclairs rappelant par l'originalité du dessin, l'antique splendeur de cette industrie et faisant souvent songer aux points coupés du XVme

siècle, aux passements aux fuseaux du XVIme siècle et au point de Gênes.

4596. **Gueuse**. Dentelle commune aux fuseaux sans réseau, procédant comme fabrication des dentelles (guipures) de Gênes, le bord inférieur est orné d'un picot dentelé.

XVIIme siècle. Romagnes.

4597. **Gueuse**. Deux échantillons, dont l'un est figuré page 515 et dont l'autre présente des mats en forme d'œuf; picot au bas.

Fin du XVIIme siècle. Romagnes.

4598. **Gueuse**. Deux échantillons. Décoration qui procède du même motif et qui en donne des variantes.

Début du XVIIIme siècle. Gênes.

4599. **Gueuse**. Les mats sont de même forme qu'au n° 4597, avec la variante qu'ils sont disposés en quinconce avec des grilles pyramidales dans les entre-deux.

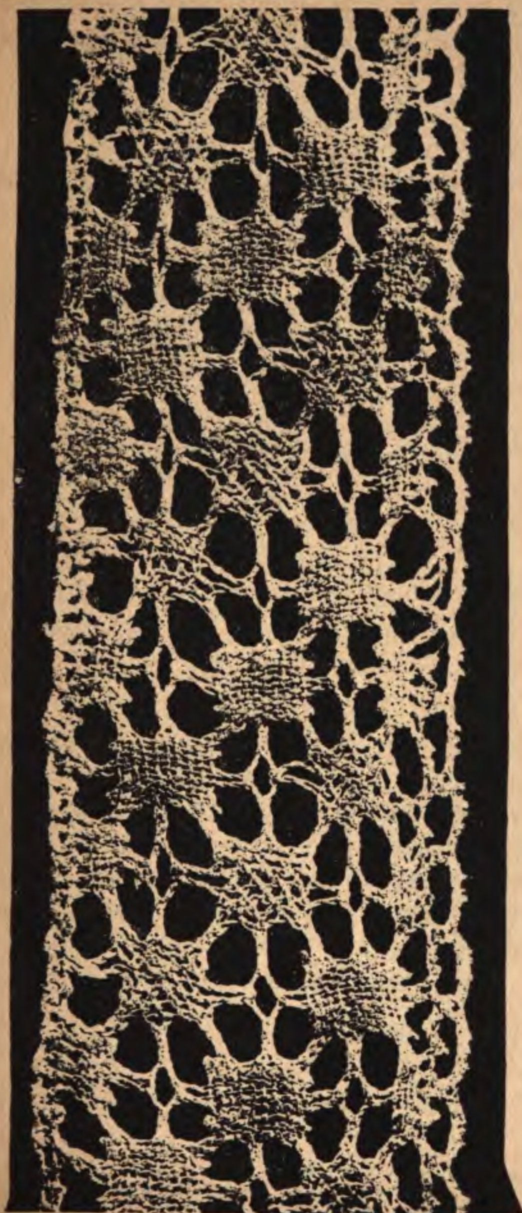
XVIIme siècle. Italie.

4600. **Gueuse**. Deux échantillons. Les mats, de forme ronde, présentent au centre un grillé; ces deux spécimens à bords droits servaient comme les passements du XVIme siècle à être cousus près des bords des serviettes ou des [illegible]

Fin du XVIIme siècle. Italie.

4601. **Gueuse**. Deux échantillons bas, avec décoration composée de mats pleins et grillés.

Fin du XVIIme siècle. Italie.



N° 4597

4602. Gueuse. Type de la grille alternant avec la rosace en mat, bords droits.

Fin du XVIIme siècle. Romagnes.

4603. Gueuse. Même type que ci-dessus, le mat a plus d'importance, bords droits. (Voyez la gravure, page 519.)

4604. Gueuse. Deux échantillons. Même type, les rosaces se rapprochent encore davantage.

Fin du XVIIme siècle. Vénitien.

4605. Gueuse. Même type; la rosace est à jour et les interstices sont en mat.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4606. Gueuse. Même type compliqué de l'S unissant les rosaces successives.

XVIIIme siècle. Gênes.

4607. Gueuse. Cinq échantillons; type de la ligne serpentante; le premier échantillon, qui est du début du XVIIme siècle, présente le type dans toute sa simplicité et provient, comme tradition, directement des passements aux fuseaux; le second a déjà une sorte de réseau autour de la ligne serpentante; le troisième des rosaces; les deux derniers, qui sont du XVIIIme siècle, réunissent les deux dispositions plus anciennes du second et du troisième échantillons.

XVIIme et XVIIIme siècles. Gênes.

4608. Gueuse. Quatre échantillons donnant des va-

riantes du type précédent, analogues aux deux derniers échantillons du numéro précédent.

XVIIIme siècle. Gênes.

4609. Gueuse. Deux échantillons. Autres variantes du type de la ligne serpentante, le mat prend plus d'importance.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4610. Gueuse. Autre variante avec la particularité que certains fils de la dentelle, abandonnés au fur et à mesure de sa fabrication, forment une sorte de frange maigre au bas de la dentelle.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4611. Gueuse. Type du losange formé par le redoublement de la ligne serpentante.

XVIIIme siècle. Gênes.

4612. Gueuse. Trois échantillons. Type du damier, reproduit en trois largeurs diverses.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4613. Gueuse. Quatre échantillons présentant comme décoration l'emploi combiné des quatre types précédents, c'est-à-dire de la ligne serpentante, des rosaces, du damier et de l'ovoïde; l'emploi du réseau torchon devient plus général.

XVIIIme siècle. Italie.

4614. Gueuse. Cinq échantillons, présentant des variantes de l'emploi combiné des mêmes types.

XVIIIme siècle. Italie.



N° 4603

riantes du type précédent, analogues au
tillons du numéro précédent.

XVIIIme siècle. Gen

4609. Gueuse. Deux échantillon
type de la ligne serpentante, le mal

XVIIIme siècle. Ro

4610. Gueuse. Autre varian
certains fils de la dentelle, aband
sa fabrication, forment une sorte
la dentelle.

XVIIIme siè

4611. Gueuse. Type du
blement de la ligne serpentan

XVIII

4612. Gueuse. Tro
produit en trois largeurs di

XVIII

4613. Gueuse. Qu
décoration l'emploi con
c'est-à-dire de la lign
et de l'ovoïde; l'emp
général.

4614. Gueuse
riantes de l'emploi

4615. Gueuse. Quatre échantillons analogues aux précédents; les mats présentent une alternance de grandeur.

XVIIIme siècle. Italie.

4616. Gueuse. Trois échantillons. Même observation qu'au numéro précédent.

XVIIIme siècle. Italie.

4617. Gueuse. Deux échantillons rappelant le point de Gênes par le dispositif du motif et, n'était une certaine incorrection dans l'exécution, comme aussi la grosseur du fil employé, on pourrait se croire en les regardant à la belle époque de la fabrication des dentelles génoises. Le type est celui de la feuille de chêne qui, dans l'ornementation des étoffes, correspond au XVme siècle. Nous voyons dans ces deux échantillons l'œuvre de quelque monastère qui avait conservé les saines traditions perdues dans l'industrie laïque du temps.

XVIIme siècle. Rivière de Gênes.

4618. Gueuse. Deux échantillons. Type du vase et de l'étoile, d'où partent des rameaux fleuris; fil plus fin, mais décoration embrouillée malgré la simplicité du motif.

XVIIme siècle. Italie.

4619. Gueuse. Deux échantillons. Variantes du même type.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4620. Gueuse. Type du rameau fleuri. Cet échantillon terminé originairement par une frange servant à orner des coiffes ou bonnets analogues à ceux que nous avons catalogués sous les n°s 4626 et 4627, le réseau est en tresses plates.

XVIIme siècle. Romagnes.

4621. Gueuse. Type du vase et du rameau. On y retrouve la volute et la feuille de chêne, à propos desquelles on peut lire l'observation présentée au n° 4617. Même travail et même usage que ci-dessus; la frange procède des fils des fuseaux.

XVIIme siècle. Romagnes.

4622. Gueuse. Type à bâtons rompus, avec franges, même usage que ci-dessus, même réseau.

XVIIme siècle. Romagnes.

4623. Gueuse. Type du fleuron, entouré de réseaux à tresses plates et encadré haut et bas par un motif à jours en zigzag; grande frange provenant des fuseaux, même usage.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4624. Gueuse. Alternance de mat et de grille; au bas longue frange, destinée à décorer la partie postérieure des coiffes.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4625. Gueuse. Même type qu'au n° précédent, même usage; longue frange.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4626. Coiffe ou bonnet porté, au siècle dernier, par les paysannes des Romagnes; le pourtour est décoré d'une dentelle en Gueuse. Type du rameau fleuri avec jours, comme au n° **4623** et longue frange provenant des fuseaux. La partie postérieure porte une gueuse analogue à celle du n° **4624**.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4627. Coiffe ou bonnet analogue au précédent; la gueuse du pourtour est un semis de glands disposés en damiers et dont les mats s'enlèvent sur le fond de réseau tressé en nattes, la frange est de même facture; la partie postérieure est bordée d'une gueuse du type rosace alternant mat et clair; le point de jonction enfin des plis de l'étoffe de la coiffe est orné d'un jour à l'aiguille qui rappelle ceux des ouvrés analogues que nous avons signalés à propos du point de Venise.

XVIIIme siècle. Romagnes.

4628. Gueuse espagnole, désignée également sous le nom de guipure espagnole. L'étrangeté de la disposition des mats, des jours et des réseaux, fait songer à l'ornementation d'une tribu sauvage bien plus qu'à celle d'un peuple civilisé, et cependant cet échantillon est le produit de l'industrie d'un peuple tout puissant, correspondant à l'époque des points de Venise, de Gênes, de France et de Belgique, que nous avons étudiés précédemment.

XVIIme siècle. Espagne.

4629. Gueuse. Tissu plus lâche, mais variante du type du numéro précédent.

XVIIme siècle. Espagne.

4630. Gueuse. L'étrangeté du dessin est la même, il est impossible de le rattacher à quelque type connu, le bord inférieur porte une frange courte et maigre.

XVIIme siècle. Espagne.

4621. Gueuse. Type du vase et du … entre les
trouve la volute et la feuille de chêne, à … des mails plus
peut lire l'observation présentée au nº …
même usage que ci-dessus; la frange pro…
seaux.

XVIIme siècle. Roma…

… Type du rameau

4622. Gueuse. Type à bâtons …
même usage que ci-dessus, même …

XVIIme siècle. Rom…

…tillons. Type du rameau
… est très gros et inégal.

4623. Gueuse. Type du fleu…
tresses plates et encadré haut …
zigzag; grande frange provenan…

XVIIIme … rameau courant et du vase.

… Espagne.

4624. Gueuse. Altern…
longue frange, destinée à … échantillons. Type du rameau
coiffes.

XVIIIme … mailles.

… Espagne.

4625. Gueuse. Mê…
usage; longue frange … échantillons, variantes du même

XV… siècle. Espagne.

4626. Coiffe … Deux échantillons, variantes du même
les paysannes des …
dentelle en Gueuse …

XVIIme siècle. Espagne.

au nº 4623 et longu…
postérieure porte … Deux échantillons. Type du fleuron.

XVIIme siècle. Espagne.

4639. Gueuse. Type du fleuron branché.

XVIIme siècle. Espagne.

4640. Gueuse. Même type, variante.

XVIIme siècle. Espagne.

4641. Gueuse. Deux échantillons, même type.

XVIIIme siècle. Espagne.

4642. Gueuse. Deux échantillons. Type du rameau courant, tissu lâche et dessin incertain.

XVIIIme siècle. Espagne.

4643. Gueuse. Même type, variante.

XVIIIme siècle. Espagne.

4644. Gueuse. Mat et réseau sans dessin déterminé.

XVIIIme siècle. Espagne.

4645. Gueuse. Même observation.

XVIIIme siècle. Espagne.

4646. Gueuse étroite. Quatre échantillons, même observation qu'au n° 4644.

XVIIIme siècle. Espagne.

4647. Gueuse étroite. Trois échantillons, même observation que ci-dessus.

XVIIIme siècle. Espagne.

4648. Gueuse étroite, rappelant de loin les passements aux fuseaux italiens.

XVIIIme siècle. Espagne.

4649. Gueuse. Type de la ligne serpentante, emprunté à l'Italie, mais compliqué de mats qui l'alourdissent sans l'orner.

Début du XVIIIme siècle. Espagne.

4650. Gueuse. Type des ovoïdes en quinconce, si répandu dans les gueuses italiennes.

Début du XVIIIme siècle. Espagne.

4651. Gueuse étroite. Type du rameau courant analogue à celui du n° 4637, mais d'un dessin plus serré.

XVIIme siècle. Portugal.

4652. Gueuse. Deux échantillons, variantes du même type.

XVIIIme siècle. Portugal.

8. *Dentelles russes.*

Depuis plus de trois siècles, la Russie produit des dentelles grossières dont l'origine doit se chercher en Flandre.

Mais le bon ton qui veut, en Russie, que tout ce qui tient au luxe vienne de l'étranger et en particulier de la France, a empêché cette industrie de prendre le développement dont elle eût été susceptible, si la demande de produits plus fins eût aiguillonné et dirigé la fabrication.

Les produits des centres de fabrication, qui se trouvent pour la plupart dans le gouvernement de Kasan, les produits, dis-je, ont une originalité bien marquée qui empêche de les confondre avec d'autres similaires; on s'en rendra compte aisément en étudiant les deux échantillons que nous possédons et dont l'un remonte à deux siècles en arrière.

4653. Dentelle aux fuseaux, guipure russe des environs de Kasan.

XVIIme siècle. Russie.

4654. Dentelle aux fuseaux, guipure russe des environs de Kasan.

XVIIIme siècle. Russie.

9. *Guipure-filet à l'aiguille.*

Le réseau qui, dans sa plus simple expression, est analogue à celui des filets de pêcheurs, peut subir de nombreuses modifications quand on veut s'en servir comme fond pour des dentelles ou des guipures. Les mailles peuvent être carrées, rondes, ovales, peuvent être toujours égales de dimension, double ou triple, tout en se servant du même *moule ;* ou bien, par l'emploi de moules différents, être dégradées insensiblement. Les mailles ainsi produites, fixes et invariables par suite du nœud qui les sépare, sont susceptibles de recevoir un travail des plus variés que l'on désigne sous le nom de point. Nous ne saurions faire ici un traité complet du filet, travail d'autant plus inutile qu'il est déjà fait par Mme Antonine Aubé, dans un volume orné de nombreuses figures, et auquel nous renvoyons les personnes curieuses d'approfondir ce sujet.

Nous nous bornerons à indiquer au fur et à mesure qu'ils se présenteront les points que renferment les spécimens déposés au musée, en notant toutefois que le point le plus ancien est une sorte de point de broderie que l'on désigne suivant les cas sous le nom de point compté et de point de guipure.

4655. Filet décoré au point compté de toile, représentant le mariage de la Vierge; des files de mailles restées vides dessinent les lignes principales de la composition, les cheveux ou la barbe des personnages sont indiqués par un point en corde; cet objet a servi de centre à un amictus ou couvre-calice.

XVIme siècle. Italien.

4656. Filet décoré au point compté de toile, occupant le centre et le pourtour d'un amictus. Le carré du centre est à mailles fines et l'on y voit représenté l'arbre de la vie; sur deux côtés de l'amictus courent des méandres feuillés portant des grenades, type que nous avons signalé à propos des étoffes.

XVIme siècle. Italien.

4657. Filet décoré au point compté de toile, angle d'une garniture de nappe d'autel; la décoration rappelle par ses rinceaux et son fleuron d'angle, la plus belle époque de la décoration de style renaissance.

XVIme siècle. Italien.

4658. Filet décoré au point compté de toile, fragments de bandes destinées à servir d'entre-deux dans une nappe d'autel; on y remarquera une ampleur analogue à celle du

numéro précédent, appliquée au type ... gne, type que nous avons signalé ... ligieux et des broderie.

4859. Filet décoré ... prise, le premier ... procure plus de mouvement ... motif si fréquemment employé ...

4860. Filet décoré ... est étrangère ... signalé à propos ... nous avons traité ... échantillon ... manteau ... que ... périeur est décoré ... pour ... de couvent ... à des ... ancien.

4861. Filet ... point ... distinct ... de feuille ... gauche ... de simple ... lastre ...

mettes complètent l'ornementation. La nappe elle-même est en soie et entourée d'un feston fait aux fuseaux, soie et fil. Comparez avec le n° 4334. (Voyez la gravure, page 531.)

XVIIme siècle. Italien.

4662. Filet décoré au point compté de toile et de reprise, même système de décoration qu'au numéro précédent, sauf que le fleuron est remplacé par un nœud de rubans et les palmettes par une suite de volutes.

XVIIIme siècle. Italien.

4663. Filet décoré au point compté de toile, amictus décoré au centre du monogramme I. H. S., surmonté de la targette INRI qui repose sur la croix au pied de laquelle se voit le sacré cœur; ce motif central est circonscrit par un hexagone d'où partent des rayons flamboyants. Les angles internes portent des fleurons, flanqués de fleurs de lis, et le tout est entouré de deux bordures droites, la première décorée de roses et d'étoiles alternantes, la seconde, haut et bas, d'oiseaux affrontés et sur les côtés de motifs incompréhensibles.

XVIIIme siècle. Italien.

4664. Filet décoré en imitation de point coupé ; le dispositif consiste en carrés aux angles abattus, décorés au centre d'une roue simple, que des cordonnets relient au point de toile, entouré lui-même de points d'esprit. Le vide formé chaque fois par quatre de ces carrés décrits est occupé par un point d'esprit entouré de quatre mailles de points de toile, formant une croix grecque.

XVIIme siècle. Italien.



N° 4688

4665. Filet décoré en imitation de passement aux fuseaux à bord festonné; le motif est celui des rameaux alternants et serpentants, portant feuilles et fruits et le point est de toile.

XVIIme siècle. Italien.

4666. Filet décoré en imitation de point de Gênes par l'emploi du point de reprise; le motif est celui des S à centre fleuronné; les pointes du feston portent des roses volutées.

XVIIme siècle. Italien.

4667. Filet décoré en imitation de passements aux fuseaux, à bords droits; on remarquera la reproduction des trois lignes longitudinales dont nous avons signalé la persistance à propos des passements, comme tradition des passements à fils tirés. Le motif des carrés et des diagonales ornées est modifié par les renflements de ces mêmes diagonales et leur terminaison en volute, qui nous reporte comme ornementation à une époque bien plus moderne que le type primitif du modèle. Les points employés sont ceux de toile et de reprise.

XVIIIme siècle. Italien.

4668. Filet décoré en imitation de passements aux fuseaux ou plutôt de point coupé à bords droits; le dessin est compliqué et l'effet ne répond ni au travail ni au temps qu'il a employé; on y reconnaît le point d'esprit, le point de cordonnet, le point de pyramide, le point feston et enfin le point lancé. Il est étrange qu'à notre époque on se soit étudié à imiter ce genre de travail plutôt que ceux plus riches et plus amples que nous avons décrits précédemment.

XVIIIme siècle. Italien.

4669. Filet décoré en imitation de point coupé, le bord inférieur est terminé en feston. Le dessin est plus simple qu'au numéro précédent, mais la finesse du fil employé rend le travail lâché et sans consistance; on y reconnaît l'emploi des points de cordonnet, de toile, lancé, de pyramide et d'esprit.

XVIIIme siècle. Italien.

4670. **Filet** décoré comme au numéro précédent, sans festons, disposé en trois bandes séparées par des rubans d'une étoffe légère qui rappelle le barège. Cette disposition semble indiquer un emploi probable de décoration d'un vêtement.

XVIIIme siècle. Italien.

4671. **Filet** décoré en imitation de dentelle au point de Brabant ou de Bruges. Le motif est tiré de l'S enrichie de feuilles de vigne ; ce dispositif est accompagné haut et bas de bandes de petites fleurs à point de reprise, bandes séparées du motif principal au moyen de lignes de jours produits par des mailles doubles, opération ayant servi également à former les jours de l'intérieur des S, avec cette particularité que ces jours repris, en alternant par des points d'esprit, donnent aux mailles restées libres une forme parfaitement circulaire. Les points employés sont ceux de toile, de reprise et de lancé.

XVIIIme siècle. Italien.

4672. Filet décoré en imitation de point de guipure. Le motif consiste en un vase d'où sort une plante portant des fleurs lobées et des tulipes ; entre ces vases sont disposés des rinceaux feuillés et fleuris; au haut court un léger méandre voluté. Le tout se détache en mat sur réseau simulant le tulle.

XVIIIme siècle. Italien.

4673. Filet décoré en imitation de dentelle de Lille. Le fond comme ci-dessus porte un semis de fleurs au point de guipure sortant de vases dont le corps est fait en filet contourné, les deux petites bordures haut et bas sont décorées au point de reprise en demi-fleurs, et séparées du réseau par deux lignes de point de guipure.

XVIIIme siècle. Italien.

4674. Filet décoré comme le précédent, un bord seul est orné d'un feston; les points du reste sont les mêmes et le semis plus espacé en est plus simple.

XVIIIme siècle. Italien.

4675. Filet décoré en imitation de blonde. Ornementation en entrelacs de rubans ondés et de mince rameau fleuri, avec semis d'animaux. Les points employés sont ceux de reprise, de guipure et le point de dentelle dans l'intérieur des rubans, des fleurs et le corps des animaux.

XVIIIme siècle. Italien.

4676. Filet décoré en imitation du point anglais de Northampton. L'ornementation a subi une influence italienne marquée; le réseau est sur toute l'étendue du tissu fait au point de dentelle, tandis que le dessin est au point de guipure; les feuilles ont reçu des jours décorés du point d'esprit propre aux dentelles; le bord inférieur est festonné au point de chaînette. Ce curieux spécimen ornait le bas d'une cotte de prêtre catholique. Il m'a été donné par M. Domenico Corvisieri, antiquaire à Rome, très entendu en tout ce qui concerne les tissus et les dentelles.

XVIIIme siècle. Italien.

10. *Application sur réseuil.*

Nous renvoyons à ce qui a été dit à propos des nos 4332, 4333, 4334, 4335 et 4336, sur le travail du lacis; l'échantillon que nous avons classé ci-après présente l'aspect d'une dentelle et pour ce motif ne pouvait se classer dans l'article broderie.

4677. Application de point d'Angleterre sur fond de réseuil ; ce spécimen est des plus étranges et peu attrayant comme effet et paraît bien plutôt composé d'échantillons épars réunis à l'aventure, que d'une dentelle faite de toute pièce. Il est vraiment étonnant que l'on ait employé autant de temps pour décorer les jours, de points brodés sur batiste, de travaux délicats à l'aiguille, de travail aux fuseaux pour arriver à obtenir une dentelle aussi laide dans son ensemble qu'intéressante dans ses détails.

Les échantillons d'application doivent être du XVIIme siècle, tandis que les jours ainsi que le fond remontent au plus à la fin du XVIIIme siècle.

11. *Dentelles nouées.*

Sous ce titre nous classons les dentelles désignées en italien sous le nom de *Punto a gropo* et en d'autres langues sous son appellation arabe de *Macramés*. On l'obtient en disposant sur un fil long et double, sorte de cordonnet, un grand nombre de longs fils doubles de longueur ; ces fils sont noués de

diverses manières et chaque fois autour de deux d'entre eux, alternativement de gauche à droite, en sorte que ces nœuds successifs produisent des dessins que l'on peut varier de quatre modes divers, et suivre avec eux un nombre infini de dispositifs ornementaux.

Ce genre de travail, fort en honneur, paraît-il, au moyen âge, fut ensuite généralement abandonné depuis l'invention des fuseaux; on en fait actuellement en petite quantité en Italie, pour décorer les serviettes de toilette, en nouant les fils eux-mêmes de la toile; le centre de cette industrie se trouve à Gênes, mais le secret s'en est conservé dans les monastères d'autres provinces et les échantillons que nous classons ici, sauf un qui date du XVme siècle, ont tous été faits sur notre demande par la sœur de charité Teodora Pasquini, de l'hospice des enfants trouvés de Spoleto.

4678. Macramé à carrés, losanges et rosaces, terminé par un large feston contourné et entouré d'un ornement en dent de scie. Le tout forme une splendide guipure.

XVIme siècle. Italien.

4679. Macramé disposé en bandes horizontales décorées de pilastres et de carrés formant rosaces; au-dessous commence un enchevêtrement de lignes qui fait songer aux ornements mauresques en pendentif, les fils conservés après l'achèvement du travail forment des franges qui pendent en éventail.

XIXme siècle (1877). Spoleto.

4680. Macramé formant des bandes horizontales d'inégale largeur, de colonnettes et de colonnes torses que recouvre un réseau en losange figurant point en relief, agré-

menté d'une perle aux points d'intersection; le travail en pendentifs, quoique plus simple que le précédent, est de même genre; ici encore les fils de l'ouvrage forment de longues franges.

XIXme siècle (1877). Spoleto.

4681. Macramé plus simple que le précédent, mais de même nature; les bandes horizontales sont d'égale largeur, longues franges.

XIXme siècle (1877). Spoleto.

4682. Macramé. Autre variante des motifs déjà employés dans les échantillons précédents.

XIXme siècle (1877). Spoleto.

4683. Macramé beaucoup plus simple que les précédents et employé fréquemment pour l'ornement du linge de toilette.

XIXme siècle (1877). Spoleto.

CHAPITRE VIII

COSTUME

Nous avons groupé sous ce titre les rares exemples que nous possédons en portraits historiques ou de période déterminée, peintures qui donnent un exemple de l'emploi des étoffes et des dentelles dont nous venons de terminer le catalogue. Il serait intéressant d'étendre une collection de cette nature, elle compléterait sans nul doute les notions relatives aux styles divers, styles dont l'application s'est toujours reflétée fidèlement dans les costumes de chaque époque.

4684. Portrait de François Ier de Médicis, deuxième grand-duc de Toscane, successeur de Cosme Ier, qui régna de 1574 à 1587; il épousa en secondes noces Bianca Capello, noble vénitienne. Il passe pour avoir été empoisonné par son frère le cardinal Ferdinand qui lui succéda. On verra par la gravure, page 541, l'emploi des dentelles aux fuseaux de l'époque pour sa fraise à deux rangs de gaudrons. Ces passements disposés à plat autour du tuyauté de la fraise, rend supportable à l'œil le développement exagéré de cette collerette. Nous voyons que les manchettes en sont garnies également; la dentelle, à cette époque, était encore employée à

garnir les revers des bottes et, adoptée par l'Église, l'usage s'en répandit pour garnir les surplis, les cottes, les aubes, les nappes d'autel, etc., etc. Dans l'habitation enfin elle envahit le linge de lit, de table et de toilette; on en mit sur les rideaux, les meubles et même les carrosses.

Le pourpoint, formé d'une étoffe brodée d'or et d'argent à petits dessins, montre l'emploi d'une étoffe du genre de celles que nous avons cataloguées sous les nos 4169 et 4170. Le ceinturon enfin est brodé et sur la table sur laquelle le duc s'appuie de la main droite, se voit la couronne ducale avec au centre la fleur de lis rouge, armoirie de Florence.

Ce portrait, ainsi que les cinq qui suivent, provient du couvent de Valombreuse, de tout temps protégé par les Médicis et doivent être dus à quelque artiste non sans mérite.

H. 1,12. L. 0,84.

4685. Portrait de Léopold de Médicis, frère du précédent.

H. 1,13. L. 0,84.

4686. Portrait d'une sœur (?) de François de Médicis dans le costume d'une abbesse.

H. 1,15. L. 0,86.

4687. Portrait du cardinal Ferdinand de Médicis qui succéda, sous le nom de Ferdinand Ier, à son frère François, en 1587, il mourut en 1609.

H. 1,13. L. 0,87.

4688. Portrait de Ferdinand II, qui fut grand-duc de Toscane de 1621 à 1670; cette peinture nous montre les



ICHARD DISEGNÒ. CROMOLIT: CATUFI. ROMA OSPIZIO DI S. MICHELE. ... COSTA DIRES...

garnir les revers [illegible]
s'en répandit pour [illegible]
nappes d'autel, [illegible]
le linge de lit, de [illegible]
deaux, les [illegible]

Le pourpoint, [illegible]
à petits [illegible]
celles qui [illegible]
Le ceinturon [illegible]
duc s'appu[illegible]
avec [illegible]

[illegible]
[illegible]
Médic[illegible]
[illegible]

changements survenus dans le costume, les cols gaudronnés sont remplacés par des cols plats et les passements aux fuseaux cèdent le pas aux guipures à l'aiguille, aux points de Venise et de France, le vêtement se simplifie, les étoffes sont plus sévères et accompagnent la forme plus masculine du linge de corps. (Voyez la gravure, page 545.)

H. 1,14. L. 0,86.

4689. Portrait d'un prélat qui paraît, par sa ressemblance avec le précédent, devoir être lié à quelque degré de parenté avec lui. L'emploi de la guipure bordant les manches et le bas de la cotte se rapporte à la même époque que le portrait précédent. (Voyez la gravure, page 547.)

H. 1,14. L. 0,90.

4690. Portrait de Bianca Capello, attribué au Bronzino et offrant quelque variante avec le portrait des Offices de Florence, dû à ce même peintre. On peut se rendre compte en l'observant, de l'élégance du costume d'une noble vénitienne au XVme siècle, le voile garni d'une fine guipure, le haut du corsage enrichi de même manière, la broderie de la mante et jusqu'aux joyaux dont son col est orné, tout, en un mot, est rempli du goût le plus exquis.

H. 0,22. L. 0,16 1/2, sur cuivre.

4691. Portrait de femme attribué à Breglenkamp. La coiffure et la pèlerine garnies, la première d'un réseau, l'autre d'une large dentelle en application de Bruxelles, donnent une idée de l'emploi de ces objets en Flandre et en Hollande au XVIIme siècle; la peinture elle-même, malgré une certaine dureté qui contraste avec le portrait précédent, ne manque pas de caractère, de vie et de vérité.

H. 0,21. S. 0,16 1/2.



N° 4688



N° 4689

FIN DU QUATRIÈME ET DERNIER VOLUME









RICHARD DISEGNO. CROMOLIT: CATUFI ROMA OSPIZIO DI S. MICHELE. COSTA DISEG

LAQUE DE L'HINDOUSTAN PL



...CHARD DISEGNÒ. CROMOLIT: CATUFI ROMA OSPIZIO DI S. MICHELE. ANN. COSTA DIRESSE







RICHARD DISEGNÒ. CROMOLIT. CATUFI, ROMA, OSPIZIO DI S. MICHELE.















DUPONT DISEGNÒ. CROMOLIT. CATUFI ROMA OSPIZIO DI S. MICHELE. ALM. COSTA

UNIV. OF MICH.



RICHARD DISEGNÒ — CROMOLITOGRAFIA ROMA OSPIZIO DI S. MICHELE






OF MICHI
79 635